al margen de borges

lisa block de behar

siglo veintiuno editores

AL MARGEN DE BORGES

por

LISA BLOCK DE BEHAR

siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D F

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO, BOGOTA, D.E. COLOMBIA

portada de rubén y marina naranjo

primera edición, setiembre de 1987
© siglo xxi editores s. a. de c. v.
i.s.b.n. 950-9374-23-7
impreso en la argentina / *printed in argentina*
queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

INDICE

PRESENTACION 9

JORGE LUIS BORGES: "EL DON" 15

A MANERA DE PROLOGO 19

ADVIRTIENDO AL LECTOR 43

"PARADOXA ORTODOXA" 61

UNA HIPOTESIS DE LECTURA: LA VERDAD SUSPENDIDA ENTRE LA REPETICION Y EL SILENCIO 87

JORGE LUIS BORGES: "1984" 103

PIERRE MENARD, "LECTOR DEL QUIJOTE" 107

ESTRATEGIAS DE LA REPRESENTACION 123

LAS (O)MISIONES DE LA CRITICA 137

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: MEDIO SIGLO DE UNA (DI)VISION CRITICA 155

BORGES Y LA INVENCION DEL NOMBRE 173

EL MILAGRO DE LAS ROSAS Y EL ULTRARREALISMO DE BORGES 193

INDICE DE OBRAS CONSULTADAS 211

Como en el Génesis,
como siempre,
El reirá,
para Isaac.

PRESENTACION

Se reúnen aquí diversas observaciones anotadas a partir de las recurrentes lecturas de las páginas de Borges. Son anotaciones al margen: algunos análisis, aproximaciones teóricas o interpretativas que se multiplican al margen de sus textos, los más conocidos (sus cuentos, sus ensayos, sus poesías, sus citas más frecuentes), algunos menos conocidos, páginas que no se volvieron a editar (las inquisiciones a las que el propio Borges sometía a sus propias *Inquisiciones* y a otras publicaciones de entonces), algunos inéditos.

Otras anotaciones, en cambio, se desarrollaron al margen de esos textos, y, en consecuencia, parecería que no se hubiera intentado abordarlos: consideraciones sobre las teorías de la recepción estética, las estrategias de la representación, las visiones de la crítica, las divisiones de la crítica y, en primer lugar, el tema de las notas y los prólogos, los márgenes del texto.

Sin embargo, y a pesar de la naturaleza diferente que se señala en estos escritos, tanto a un margen como al otro, siempre se está al margen de Borges; ya no hay lectura ni escritura que pueda sustraerse a la marca (otro margen) que Borges imprime. Es por eso que todo texto, lo aborde o no, se inscribe *al margen de Borges*.

La iniciativa de publicar estos escritos marginales surgió en circunstancias del *Primer Encuentro Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges* que tuvo lugar durante la Décimo Tercera Exposición Feria Internacional de

Buenos Aires, abril de 1987, un acontecimiento donde argentinos, otros latinoamericanos, españoles, estadounidenses, franceses, italianos, un griego, un turco, un ruso, un chino, un israelí, en hebreo, un suizo que celebraba haber sido reconocido como compatriota por este argentino quien, entre sus estrategias de universalidad, también solía considerarse tan oriental como Ireneo Funes. Escritores y académicos analizaban aspectos de su obra y citaban sus textos, citas que continúan siendo el constante encuentro con Borges: una repetición textual y, por lo menos, dos que se encuentran, los dos sentidos que la privilegiada ambivalencia de *cita* se reserva en español.

Sin duda se verificaba entonces un Borges de Babel, en todos los idiomas pero, a diferencia de las célebres dispersiones de su precedente bíblico, las disparidades idiomáticas no impedían la consolidación de una comunidad literaria, al contrario, el interés por Borges la constituía y extendía. Borges configura el lugar común donde las diferencias coinciden: donde las diferencias inciden y, semejantes, se suspenden.

En *El tamaño de mi esperanza* —el título de Borges replica *El tamaño del espacio*, un pequeño volumen que Leopoldo Lugones había escrito unos años antes sobre temas de matemáticas —Borges anhela acceder, por la invención de una especie verbal propia, a la singularidad de cada lugar (en el espacio), de cada tiempo (en la espera, la esperanza), a una propiedad idiomática diferente, una lengua propia (eso es un idioma originalmente) que supiera recordar, más allá de la convención del signo y su doble arbitrariedad, la irrepetibilidad de cada circunstancia particular, un nombre que se apropiara al/del acontecimiento que denomina. Aun sabiendo de "lo utópico" de sus ideas, Borges confiaba en esa época en que "el tamaño del porvenir no sería menos amplio que mi esperanza". Son sus palabras de entonces.

Desde hace tiempo, cada vez con mayor certeza, se puede afirmar que es en el propio Borges donde se radican sus utopías, el texto donde lo inmediato y lo universal se confunden. Entre sus páginas, una celda de Praga limi-

ta con un zaguán de Tacuarembó, una vereda del Paso del Molino o una cuchilla de Fray Bentos con un arrabal de Buenos Aires o un suburbio de Dublín. Un par de años atrás, la municipalidad de Ravena citaba la "Historia del guerrero y la cautiva" (*El Aleph*), como parte de la historia de Ravena en el gran cartel que anunciaba monumentalmente el Mausoleo de Teodorico, a la entrada de San Vitale. Hace unas semanas en Lieja y luego en Montevideo, el director italiano de un teatro danés partía de "El muerto" (*El Aleph*) para convocar en su *Evangelio* a Antígona, Juana de Arco, Sabbatai Zevi, varios cangaceiros, a Cristo. Tantos poetas, tantos teóricos se ocupan de la imaginación de Borges, que la imaginación de Borges ha ocupado el mundo.

En 1928, en *El idioma de los argentinos*, Borges decía que el tiempo es una delusión; gracias a su visión —una visión contradictoria la suya— también el espacio se indiferencia. Más que el autor de *El Aleph*, su obra conforma —Borges mismo— una suerte de aleph, la primera letra que abarca el universo inmenso, el desmedido aleph que se encuentra en todas partes. Desde esa conversión literal y figurada, Borges ve toda la tierra y toda la tierra lo ve. Aun cuando esta totalidad fuera una parcialidad, igual vale.

JORGE LUIS BORGES: "EL DON"

Para iniciar el número que "*Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo" (marzo de 1985) dedicaría a Gérard Genette, Borges me dictó en Buenos Aires este poema el 18 de febrero de 1985. También para iniciar estas anotaciones, al margen de Borges, aquí se transcribe.

En una página de Plinio se lee
que en todo el orbe no hay dos cosas iguales.
Una mujer le dio a un ciego la imagen
de su rostro, sin duda único.
Eligió la fotografía entre muchas;
descartó y acertó.
El acto fue significativo para ella
y también lo es para él.
Ella sabía que él no podía ver el regalo
y sabía que era un regalo.
Un invisible don es un hecho mágico.
Dar a un ciego una imagen
es dar algo tan tenue que bien puede ser el infinito,
es dar algo tan vago que puede ser el universo.
La inútil mano toca y no reconoce
la inalcanzable cara.

JORGE LUIS BORGES

A MANERA DE PROLOGO

"A manera de prólogo" fue publicado en *Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo, Nº 20: "El texto según Genette". Montevideo, marzo de 1985.

¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo este río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días y cuyo recuerdo sé merecer. Esas historias —el abuelo montevideano que salió con el ejército grande el cincuenta y uno para vivir veinte años de guerra; la abuela mercedina que juntaba en idéntico clima de execración a Oribe y a Rosas— me hacen partícipe, en algún modo misterioso pero constante, de lo uruguayo. Quedan mis recuerdos, también. Muchos de los primitivos que encuentro en mí son de Montevideo; algunos —una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta— ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad puede ser hermosa.

JORGE LUIS BORGES

¿Qué son los prefacios? ¿No haría falta que algún día se reconstituyera su historia y su tipología? ¿Forman un género? Pero, ¿un prefacio, acaso existe?

JACQUES DERRIDA

La existencia de tantos prefacios, su permanencia desde hace tanto tiempo, la misma necesidad de investigación y registro que formula inquisitivamente Derrida, no impugnarían la legitimidad de su cuestión, la pregunta que formula al final y el problema que implica. La vigencia, la antigüedad, el marco convencional que los limita y establecen, solo disimulan el estatuto conflictivo de los prefacios. Su inquisición no puede ser ociosa; aunque no se formule, el problema existe; más vale abordarlo: "los métodos vendrán después" (era Nietzsche quien no dudaba de esta posterioridad).

Hace algunos años y literalmente, sin intentar la recuperación del superlativo hebreo, en un *Prólogo de prólogos*, decía Borges: "Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo". Los planteos teóri-

cos han cambiado: no debería extrañar entonces que la poética contemporánea más que en el pasado (la mención aristotélica en relación a los prólogos es bastante diferente), tenga presente la importancia del tema y le dispense la mayor atención. Decía H. Poincaré que era necesario empezar a pensar "de lado" ("penser à côté") y este *ex-centricismo* que alentaba para las matemáticas, tal vez podría resultar una estrategia acertada para la investigación poética: no hay por qué descartar el sentido literal de la recomendación y en esa literalidad —su lateralidad— empezamos por los prólogos, que es una manera convencional de empezar.

Advertencia, introducción, prefacio, prólogo, prolegómeno, preámbulo o preludio, entre otros sinónimos y con escasas diferencias, son términos que se aplican regularmente a un discurso previo, una parte que precede a la obra propiamente dicha y que no presentaría —en una primera instancia— mayores dificultades para su reconocimiento, limitación y definición. Gérard Genette considera que títulos, subtítulos, prefacios, epígrafes, advertencias, epílogos, notas marginales, notas de contratapa, solapas, bandas de cubierta, etc., constituyen un tipo particular de *transtextualidad*[1] y los denomina *paratextos*[2]. Se trata de esos textos que entablan una relación transtextual entre el texto propiamente dicho y sus anexos bibliográficos o referenciales. Los paratextos consolidan —según Genette— "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector", de ahí que, atendidos solo accidentalmen-

1 Con este término que desarrolla un paradigma a partir de *intertextualidad*, propuesto por Julia Kristeva, Genette hace referencia a "la trascendencia textual del texto" o sea "todo lo que pone en relación manifiesta o secreta" a un texto con otros textos. *Palimpsestes*, París, 1982.

2 G. Genette. "Explorador de paratextos" como lo califica un periodista de *Le Monde* ("Les cadavres exquis": 9/3/84), ha dedicado su seminario en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París al mismo tema. Dictó un curso similar en el Instituto de Profesores de Montevideo en marzo de 1985. Se encuentra en prensa *Seuils* (*Umbrales*), el libro que Genette dedica a la teoría y análisis de los paratextos.

te por el análisis tradicional, constituyan uno de los objetos de estudio más legítimos en la apertura epistemológica del postestructuralismo (el prefijo solo vale para introducir un "después") en estos últimos años.

Aceptada la generalidad de las definiciones, interesa examinar en particular la situación paratextual del prólogo. Ningún lector ignora que, anterior a la obra, el prefacio siempre es posterior. La precede pero no intenta disimular que es una de sus consecuencias; si la presenta (comenta, propone sus motivos, aclara sus fines), se deduce que ya la conoce. Es su *consecuencia anticipada* y tampoco aquí habría que eludir una contradicción que, involucrando tiempo y espacio, altera su relación, fundamentando un relativismo que, aunque lo acentúe, no es privativo del prólogo, más bien constituye la inversión de medios e instancias que todo texto requiere.

Sólo la publicación —el trámite editorial— impone una prioridad que el texto no defiende. Por la espacialización que es condición-razón de la escritura, se intenta fijar un discurso en el tiempo pero, por eso, lo suspende: "C'est qu'aura voulu dire l'espace, c'est le temps"decía Derrida en otro texto[3], observando en el proceso de la escritura otra manifestación de la *Aufhebung* de Hegel: el espacio *releva* el tiempo y esta *relevancia* —una excelencia— lo exalta y lo revoca a la vez. Es una relevancia ambivalente la de esa *Aufhebung* ya que afirma y niega al mismo tiempo, una síntesis que no soluciona la contradicción, que marca la "différance"[4] que es propiedad de toda escritura. Llegar a la escritura es la aspiración del poeta: "le dur désir de durer", el duro deseo de durar, su permanencia obstinada, un contra-tiempo: tanto dura tanto duda, y así sigue *resistiendo*: conservando y combatiendo.

Si Derrida ha denominado "desconstrucción" aquellos procedimientos que ponen en práctica su desconfianza sis-

3 Jacques Derrida: "Les puits et la pyramide" en *Marges*, París, 1972. P. 103.

4 El término es de Derrida. La alteración ortográfica activa la significación doble de "différence": diferencia y diferir, distinguir y postergar, se escribe en francés pero ni se dice ni se oye.

temática hacia las asociaciones conservadoras que el discurso establece, hacia las afiliaciones convencionales de las palabras, hacia las contradicciones inevitables que el uso oblitera, el prefacio no podía quedar fuera de su descomunal tarea. Pero las contradicciones —como decía Oscar Wilde a propósito de las paradojas— son muy peligrosas; podría decirse —y no sólo por buscar amparo en la infalibilidad tautológica: apenas se invocan ya resulta imposible impedir su *ocurrencia*.

Como sucede corrientemente, es en un prefacio donde Derrida se preocupa de prefacios. El comienzo de la *La dissémination* (1972)[5], aparece bajo el título "Hors livre. Préfaces". La paradoja a la que apuesta el título del prefacio de Derrida ya había sido racionalizada por Borges. También en un prólogo, el "Prólogo" de *Inquisiciones*[6]— ese libro del que Borges reniega al punto que se apura en confesar que ha publicado sus *Obras Completas* a fin de poder excluirlo— dice: "La prefación es aquel rato del libro en el que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós".

También a Borges le parece el prólogo un lugar privilegiado para precipitar paradojas: Borges confunde —y la confusión es más legítima que retórica— la localización con un lapso: "es aquel rato del libro", allí es donde (se) confiere un "lectorazgo" (la ampulosidad de la palabra que podría haber inventado Gervasio Montenegro, prologuista, él también, de *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, me sirve para reivindicar prioridades y fueros). Instituyen así un auto de separación: tantas formalidades para sacar partido de una *distancia impuesta* (otra impostura), a fin de habilitar una comodidad crítica que el texto suele escatimar al propio autor.

5 Jacques Derrida: *La dissémination*, París, 1972. Hay traducción en español.

6 Ed. Proa. Buenos Aires, 1925.

Borges multiplica las contradicciones de un estatuto tanto más ambiguo cuanto menos lo parece. Emir Rodríguez Monegal en *El olvidado ultraísmo uruguayo*[7] señala que el epílogo que Borges escribió especialmente para *La Antología de la moderna poesía uruguaya*[8] se presenta bajo el título de "Palabras finales", seguido por un paréntesis donde aclara: "Prólogo, breve y discutidor".

Fuera del texto pero formando parte de él; anterior pero consecutivo, teniendo por autor a quien no vacila en categorizarse como lector —el primer lector— el prefacio es un texto que no dirime la controversia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura; vale apenas como otro recurso precario que se aplica para invertir tiempo en espacio pero esa *inversión* (revés y fortuna) define su emplazamiento, extiende su limitación.

No obstante su marginalidad cierta (¿cierta marginalidad?) espacial y jerárquica, el prefacio es apto para asegurar un sitio de reparos, un refugio y una refutación, una objeción tal vez, ya que si creemos —como creemos— que las etimologías descubren la verdad de las palabras, *objetar* (del lat. *objectare*) es "colocar delante" —una forma de oponerse— y ahí está.

Ya se dijo: Posterior, precede; se excluye del libro y allí se encuentra; el prefacio tiene al autor por autor, alguien que "extramuros" se identifica con el lector (un mismo autor, lector — auto(r)lector — de un mismo libro), y como un salvoconducto, inicia una complicidad más allá de la obra y su clausura. Más que un "principio de contradicción", el prefacio es un principio de especulación que contradice y especula desde el principio con la antítesis inherente al discurso literario —un discurso que concilia lo falso y lo verdadero: una paradoja solapada, sostenida desde el principio al fin ya que si Valéry decía que "no hay contradicción sin dicción, es decir, fuera del discurso" no se descarta que no haya dicción sin contradicción; y con el discurso empiezan.

7 Revista Iberoamericana. Nos. 118-119. Enero-junio, 1982.
8 Ildefonso Pereda Valdés. El Ateneo, Buenos Aires, 1927.

A pesar de las garantías de una situación formalizada, de un título convencional (prólogo, prefacio, sus sinónimos), de una referencialidad limitada o establecida (motivos, propósitos, circunstancias, apreciación, "ansiedad de influencias" —o reverencias— y, sobre todo, las condiciones de su propio estatuto, sobre las que suele redundar), no puede sorprender que su naturaleza se cuestione, que su naturalidad resulte afectada. Por eso vale también para prólogos la advertencia que sobre sus cuentos formula Borges en el prólogo de *El informe de Brodie*: "No me atrevo a afirmar que sean sencillos; no hay una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el universo cuyo más notorio atributo es la complejidad". Su naturalidad, afectada, la sencillez, discutible; quizás sea la suya una situación de evidencia, una *trivialidad* —en tres vías, entre vías— el prólogo: común, expuesto y en la encrucijada.

Aunque no lo explique así, posiblemente sea el carácter esencialmente paradojal de estos paratextos el que Genette toma en cuenta cuando aclara la necesidad de entender la denominación "paratexto" en "un sentido ambiguo, casi hipócrita, como el que funciona en los adjetivos *parafiscal* o *paramilitar*"[9], cuando bien podría haberlos asimilado a *parábola*, *paráfrasis* o *parámetro*, términos donde ese deslizamiento referencial casi perverso se atenúa o desaparece.

No sólo las teorías o la imaginación intelectual de Borges observan las ambigüedades de un discurso al que usualmente no se atiende, como si por estar al margen, tuviera que quedarse al margen, fuera de cuestión. También para Proust el prólogo constituye un lenguaje afectado donde los artificios solo se pierden en la recurrencia al lugar común: "solo por una costumbre tomada del lenguaje insincero de prefacios y dedicatorias, el escritor dice: «mi lector»". Sin embargo, la opinión común se aparta (avalando la estética paradojal del género) de esa advertencia de insinceridad que aprecian, cada uno a su manera, tanto Proust como Genette.

9 Gérard Genette. Palimpsestes. París, 1982. P. 9, nota al pie.

Autor y lector entienden que es en el prólogo —aunque no exclusivamente— donde se definen las reglas del juego, y una de esas reglas es la pretensión de quedar a salvo de cualquier sospecha. Como si el autor se presentara de civil; sin máscaras ni condecoraciones, explica, concede, opina. Juega otro papel: el papel de no jugar ningún papel o de quedar fuera de juego. A pesar de su *impresión* homogénea, el texto no es una entidad uniforme. También le cuadra cierta compartimentación, una distribución del espacio que corresponde a lo que Paul Veyne —a propósito de la historia y sus estudios— denomina "una distribución del saber". En el texto literario la verdad no es más que una *atribución del saber* (propongo esta variante) y ocurre de la misma manera en otras situaciones: sabe la verdad quien ejerce el derecho socialmente reconocido de saber; no cuenta el *conocimiento propio* sino el *reconocimiento ajeno*. El lector prefiere localizar la verdad: una *zona "franca"*, franja de verdad a prueba de ficción, un reducto de sinceridad o la sinceridad reducida, previsible, convencional, impuesta.

Por medio de un recurso de franqueza, el autor abre el juego, pero no lo abre porque lo revele —aunque lo diga— solo lo abre porque lo inicia. "*Prólogo*" resulta así una denominación-referencia especialmente compleja y ambivalente: o bien indica genéricamente una posición introductoria, una señal de principio, un "embrayeur"[10] o bien es un *nombre propio* que presenta la significación relativa de todo nombre propio, es decir, no puede definirse sino remitiéndose a sí mismo[11] o, más bien, es un título temático que adelante el asunto a tratar (el propio prólogo), un ejemplo de lo que en lógica se llama "modo autónimo" del discurso, es decir, una expresión que se de-

10 R. Jakobson aclara: "En realidad lo único que distingue a los «embrayeurs» de todos los demás constituyentes del código lingüístico, es el hecho de que obligatoriamente remiten al mensaje". *Essais de linguistique général*. París, 1963. P. 179.

11 "La circularidad es evidente: el nombre propio designa a alguien (o a algo) que lleva ese nombre". Si "Fido designa ni más ni menos que al perro que lleva ese nombre", *Prólogo* es un paratexto que se designa a sí mismo y algo más.

signa a sí misma explicándose en el propio enunciado. Pero, a diferencia de otros nombres propios que solo marcan, el prólogo describe y marca. Representa una forma de lo que E. Coseriu entiende como un "segundo nombrar". Más aún, nombre común y propio, título y rótulo, "Prólogo" cumple una función metaparatextual (se anuncia, se nombra, habla de sí). La propiedad es más notarial que onomástica y, en tanto denominación contractual y monotemática, no se empeña en suspender el significado conceptual que comporta por eso sin dejar de nombrar e identificar, significa pero poco: tipifica.

La complejidad semántica apunta, en parte, a señalar la tendencia autorreferencial de estos paratextos: por lo general, un prólogo hace referencia al prólogo, a sí mismo o a otros prólogos. Como pocos otros géneros, el prólogo se fija en espejo: ahí se mira y se detiene. Si el metalenguaje es un lenguaje que tiene al lenguaje por objeto, si el metateatro es el teatro que tiene al teatro por acción, el discurso del prólogo constituye normalmente un metaprólogo que se contrae a reafirmar sus condiciones en cada instancia, acreditando sus implícitos, dando voces de competencia y honestidad, como si tuviera una mala conciencia, el remordimiento de estar ahí o la obligación de justificarse. "El prólogo tolera la confidencia..." dice Borges en el prólogo de *La moneda de hierro* y esa confidencia, confesión o confianza (alguien que dice —que crea— y alguien que cree), no es más que una fe compartida, avala la verdad sustentando la ficción.

En la encrucijada entre obra y realidad, un cruce de riesgo, las oposiciones paratextuales concurren a "un lugar sin lugar" (la antítesis de Maurice Blanchot), dando falso origen a un contrato de iniciación, al borde mismo de decir y no decir, de ser y parecer, una zona de tránsito y transacción, de pasaje y compromiso: un subterfugio de verdad.

En definitiva, el prólogo documenta un pacto literario entre un lector que está convencido de que el autor dice la verdad y un autor que responde a esa *convención*. Pero el pacto es literario y la convicción una convención.

Dice Borges:

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo, vale decir, compra el compromiso de leerlo —y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar, y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. Aquí —ventajosamente para el lector— no se precisan ni sustituciones ni estímulos. Este libro es congregación de muchos poetas —de hombres que al contarse ellos, nos noticiarán novedades íntimas de nosotros— y yo soy el guardián inútil que charla.

Antes de pasar a examinar otras funciones paratextuales determinadas también por el universo borgiano, y a fin de revisar algunos rasgos que asimilan el prólogo a otros tipos paratextuales, transcribo las consideraciones que J. Hillis Miller formula con respecto a las propiedades contradictorias de las palabras compuestas con "para—" de las que la condición paratextual también participa. Ajeno al problema de prólogos y afines, en un contexto muy diferente al que aquí se enuncia, el crítico de Yale analiza las funciones "parasitarias" del crítico realizando un examen que desborda el planteo léxico y afecta o revela la índole ambigua de su estatuto literario, alguien que por leer escribe o para escribir, lee:

«Para-» es un prefijo antitético doble que significa proximidad y distancia a la vez, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad, algo interior a la economía doméstica y al mismo tiempo exterior, algo simultáneo a este lado de una línea fronteriza, umbral o margen, que también va más allá, de status equivalente y también secundario, subsidiario, sometido como un huésped a quien lo hospeda (*as a guest to host*), un esclavo a su amo. Una cosa en «para-», además, se encuentra no solo simultáneamente sobre ambos lados de una línea fronteriza, entre afuera y adentro. Es también la frontera misma, la pantalla que es

una membrana permeable que conecta interior y exterior. Los confunde uno con otro, introduciendo lo exterior, exteriorizando lo interior, dividiéndolos y uniéndolos.[12]

LA OBRA EN CLAVE

> Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.
>
> JORGE LUIS BORGES

> Ce que l'oeuvre dit c'est le commencement.
>
> MAURICE BLANCHOT

Siempre que interesa fundamentar la consabida afirmación "Es la vida la que imita al arte" se suele citar a Oscar Wilde. Sin embargo, no fue el único en multiplicar ejemplos y argumentos en este sentido. Por su parte, Proust solía insistir con reiterados gestos y textos, de vidriosa distinción, en que es el arte el que determina la realidad y no lo contrario: por la armonía de Wagner o por el color de Elstir, el narrador de la *Recherche* accede a un conocimiento más profundo, más verdadero; son sus palabras.

No es posible dejar de advertir que si los ejemplos resultan válidos y las argumentaciones convincentes, la fundamentación forma parte de *La Prisonnière*, una novela donde el narrador no hace distinciones entre quienes son personajes literarios (Vinteuil, Elstir, Bergotte) y quienes, aunque personajes históricos (Wagner, Vermeer, Balzac), resultan históricos solo a medias. "El regreso a las cosas es siempre un regreso al texto" decía Geoffrey Hartman y, en este caso, con más razón.

Es en el cine donde la irrelevancia de tales discriminaciones se prestan mejor al escamoteo. En *Zelig* (1982), la "mise en cinéma" de Woody Allen pone en evidencia

12 J. Hillis Miller: *The critic as a host*. (Traduzco del inglés); en *Deconstruction and criticism*. New York, 1979.

la imposibilidad de una distinción entre una condición real y una condición imaginaria; por medio de imágenes y testimonios —testimonios o imágenes— figuran a la par Hitler y Zelig, Pío XII y Zelig, compartiendo un mismo estatuto: el registro cinematográfico, ni totalmente histórico ni totalmente imaginario, como todo registro, como todo.

Otra máscara de W. Allen, Allan, el convincente y transitado —tan citado— modelo hiperfílmico de Genette, se imita minuciosamente en el Humphrey Bogart de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) pero en *Play it again, Sam* (1972: *Sueños de un seductor*, en español): los personajes de Alain Resnais reaccionan como otros personajes cinematográficos pero en *Mon oncle d'Amérique* (1980). En *Fanny y Alexander* (Ingmar Bergman, 1983), la madre le reprocha a Alexander que, muerto su padre, actúe como Hamlet; su padre, un espectro, como el espectro en la tragedia que representa antes de morir. Ocurre como si toda obra diseminara una predisposición mítica, modelos que (a)copiaran la realidad, uno de los nombres con que apenas se designa la exterioridad de la ficción, pero que no transgreden la índole artística (o artificial), manteniéndose en una continuidad homogénea, de una obra a otra, una complicidad entre pares: es una ficción la que acredita la realidad de otra ficción, prescindiendo de otros créditos menos dudosos.

Aunque el signo sea arbitrario, el discurso no lo es pero la motivación discursiva no debe entenderse en este caso según una diagramación sumaria de correspondencias logicosintácticas (como las que R. Jakobson aplicaba recordando las definiciones de Ch. S. Peirce). Si Marcel Proust dispensa sus atentas reflexiones a esas incidencias de una obra a otra, a la autenticación de la ficción por otra ficción, más allá de la historia, eso sucede cuando al narrador de la *Recherche* le interesa ponderar los prefacios de un historiador. Entre las precisiones relativas a *La Comedia Humana* y la *Tetralogía* advierte que "No se debe buscar las mayores bellezas de Michelet tanto en la obra misma como en las actitudes que toma frente a su obra, no tanto en la *Historia de Francia* o en su *Historia de la*

Revolución como en los prefacios de ambos libros".[13] No quiere decir que, entre la literatura y la música, Proust interceda por la historia. Al contrario: Más próximo a la historia que al artificio, el prólogo suele proclamar la naturaleza circunstancial de su condición reivindicando —hasta la redundancia— el fuero de quedar fuera. Cualquier autor cuenta (con) esos datos personales y culturales que un lector también prevé. Al elogiar de una obra histórica las virtudes literarias de un prefacio, Proust no elude las ironías de su "retórica mundana" y aunque parezca ensalzarla, niega la historia por partida doble: desestima la función histórica del prólogo y más estima al historiador cuanto menos historiador parece.

A pesar de que aparecen situados al principio, los textos introductorios no siempre se reducen a operadores incoativos de una mecánica informativa de circunstancias personales biobibliográficas o de adyacencias históricas.

OFICIOS DE INICIACION

> Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.[14]
>
> LUDWIG WITTGENSTEIN

> ne voir que ce qui
> peut être vu
> (non dit,
> non écrit)
>
> JEAN-LUC GODARD

Con respecto a la deshistorización de los paratextos, en el cine ocurre algo semejante, algo diferente y algo más. Más allá del prólogo o del epígrafe —aunque compartiendo algunas de sus propiedades— el cine ha impuesto un modelo paratextual particular: los créditos del film.

Frecuentemente iniciales, o por lo menos, en los mar-

13 *A la recherche du temps perdu*. La Pléiade, III, París, 1954. P. 160.

14 Lo que se puede mostrar, no se puede decir. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres, 1963.

cos del film, forman parte de la banda cinematográfica; semejantes a las referencias editoriales del libro, presentan autores, productores, actores, etc., pero, a diferencia del modelo literario, el cine intenta impugnar la exterioridad paratextual —la extradiscursividad fílmica— de los créditos, integrándolos por medio de diversos procedimientos, variedad que no corresponde examinar ahora.

Los créditos del film, sus referencias filmográficas "suelen entrar" en el film penetrando la ficción o desbordándola. Contextualizado, el estatuto ambivalente del prólogo cinematográfico no resulta ni tan formal ni tan ambiguo o, por lo menos ni más ni menos que el film. "El comienzo es una idea de retóricos" apuntaba Roland Barthes. Como si todo lo que comienza ya hubiera comenzado: el principio empezaría por ser la primera impostura de la continuidad. Germen de contradicciones, el discurso paratextual aunque formaliza los trámites de iniciación vale sobre todo como indicio simbólico (por contigüidad, por semejanza) de la obra que introduce. Enuncia los primeros datos de su desarrollo pero, más allá de la pura indicación, apunta a una génesis, oficio y ceremonia, regla y secreto, configurando el atisbo de una visión total: *un aleph*.

Letra inicial del alfabeto sagrado, indicación de que todo empieza, la primera letra que según la referencia de que se vale Borges en El Aleph, significa el Ein Soph, el infinito, la divinidad; un signo que representa o entabla la relación especular, que entre el signo y la tierra, refleja un universo y en él un hombre que al ver, se ve viendo(se): "Vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras..." Sufre la visión que resume la reversibilidad vertiginosa de una contemplación donde el contemplador no logra excluirse.

Parte del discurso, o donde el discurso parte, un fragmento y una iniciación que, contradictoriamente, anafóricamente, ya había empezado antes. El cine suele elaborar un prólogo no menos discreto que notable, un prólogo-epígrafe vacilante (ajeno, se diegetiza), un punto de partida pero que es un todo, una "cita" tanto por la imagen

ajena que se repite tanto porque es allí que dos —o más—se encuentran.

Hace poco tiempo, antes de empezar a leerle un poema de William Morris, a Borges no le pareció desacertada esta idea: que la presencia de otro texto (epígrafe o epígrafe-prólogo cinematográfico), la mención del principio, esa lectura de un autor puesta en escritura, fuera una curiosa manifestación de aleph.

Principio, solo una parte —la primera—, aunque totalidad; signo y cosa, esta especie de aleph concentra una sinopsis (en su sentido más propio, que no es el común), habilita una visión simultánea que antecede, resume y cifra a la vez; creación o misterio: el universo en clave.

En el teatro isabelino se solía interpretar, como representación previa y secundaria con respecto a la obra principal, una especie de pantomima: el "dumb-show", una acción sin palabras que se concebía como un resumen o comentario anticipado de la acción principal. El ejemplo más conocido —aunque no el más característico— es el dumb-show que organiza Hamlet (Acto III, esc. II), un espectáculo que, por las razones ya consabidas, el autor, el personaje (un director circunstancial), han preferido intercalar en el desarrollo de la obra.

En el cine el aleph puede ser la imagen de un cuadro, la cita visual de otra obra que, a modo de indicación paratextual pero en el propio discurso, lo inicia o finaliza, cifra o dirige su interpretación, una mención determinante y marginal que repite y sin embargo anticipa, ajena pero original, porque en ese origen, que es anterior, algo empieza: "Das Bild ist ein Model der Wirklichkeit" (El cuadro es un modelo de la realidad) decía Wittgenstein.

Los ejemplos son más significativos que numerosos: no se trata de formular reglas ni de canonizar excepciones "ni de cometer catálogos" sino de dejar debida constancia de un recurso —válido como procedimiento— y de una recurrencia —en tanto que regresa y repite.

En *El otro señor Klein* (1976) de Joseph Losey, este aleph bien podría ser el cuadro de Van Ostade que representa a un caballero holandés y que sirve como pretexto,

causa y excusa para desencadenar el encuentro y tramar el conflicto. Sobre el marco del film —al principio y al final— el diálogo se entabla en espejo, configurando un quiasmo narrativo donde se entrecruzan la improbable identidad/alteridad de dos personajes; quiebra del espejo, fractura en *equis*: la figura literal que representa tanto el quiasmo como lo desconocido, una verdadera cruz, la incógnita y el calvario de quien pesquisa sobre esa dualidad y en su indagación, sucumbe. Búsqueda inútil de una identidad que no distingue entre la idea de uno mismo, diferente de otro, y la idea de uno mismo confundido con otro; la inutilidad de decidir contra una *dualidad* que la propia *identidad* comprende.

En *Mi amigo americano* de Win Wenders (1977) es también la adquisición de un cuadro el acontecimiento que provoca el encuentro entre los protagonistas y, a partir de allí, se desarrolla la peripecia. "Das Bild enthält die Möglichkeit der Sachlage, die es darstellt" (El cuadro contiene la posibilidad de la situación que representa) y la afirmación de Wittgenstein alude a una localización y una totalidad: topos y totus, el cuadro *sella* una efigie del film, como sello guarda reserva pero, sigilosamente, al mismo tiempo, la anuncia, "no dice" (y los dos aforismos del epígrafe lo anotaban).

Otro aforismo de Wittgenstein también convendría a la observación del aleph en *El último tango en París* de B. Bertolucci (1973): "Todo cuadro puede pintar cualquier realidad que tenga su forma". La conexión narrativa es diferente y también difiere su contextualización al film; a diferencia de los casos anteriores, en este caso, la presentación de los cuadros de Francis Bacon introduce, a manera de díptico cinematográfico, los créditos del film. Son citas anteriores y anticipatorias que cifran (anafóricamente, catafóricamente) la descomposición inicial y progresiva del personaje; imágenes atroces que prefiguran la contorsión final, que configuran la opresiva circularidad —coincidencia de principio y fin— que encierran las vejaciones de una relación imposible: la trágica incompatibilidad de *querer conocer*, de querer y conocer (aunque alguna vez se hayan dado como sinónimos). La disconti-

nuidad narrativa entre los créditos del film y el desarrollo diegético posterior, consolidan la predominancia metafórica del recurso —una relación fundada claramente en la analogía pero, tal como lo demostrara Genette en la conocida teoría que elabora a partir de Saussure-Jakobson-Ullman-Ricardou, ambas dimensiones, la metafórica y la metonímica, "se sostienen e interpenetran": "qui se ressemble s'assemble (et réciproquement)".[15]

Esta conjunción de proximidad y semejanza (el mecanismo del prójimo próximo) se manifiesta también en *Gruppo di famiglia in un interno* de Luchino Visconti (1974). Se inicia la narración a partir de la contemplación minuciosa de una pintura inglesa del siglo XVIII que representa un grupo de familia reunido en forma de "conversation piece". De la misma manera que la cámara va registrando las vicisitudes de la familia, las alteraciones que sobrevienen a perturbar la sosegada soledad del profesor, éste recorre el cuadro con su lupa deleitándose en la serenidad de la situación representada, imprimiéndole un movimiento contemplativo que resalta la placidez de la escena familiar.

La matriz del cuadro se multiplica en oposición: la serenidad armoniosa de los personajes en la pintura, su inocente ternura, la apacible alegría, anticipan dialécticamente la perturbación, la mentira, la depravación y el desastre. El cuadro —la adquisición, su posesión— participa en la diégesis, forma parte del acontecer narrativo, es un motivo (una razón pero, además, una puesta en acción), contextualizándose fluidamente como imagen en negativo, un modelo que provoca el encuentro, da origen a la dramática convivencia del profesor con la familia Brumonti, equivoca la "ilusión de familia" con su adopción. Víctima de su refinamiento (proustiano), es incapaz de una apreciación directa y, contradictoriamente, ya que, semejante a la visión ingenua, no distingue la realidad de su representación, la escena circunstancial de una puesta en escena.

15 G. Genette. *Figures III*: "Métonymie chez Proust". París, 1972.

Al atribuir la gentileza del presente a la familia que se le/lo ofrece, desplaza un deseo —la adquisición del cuadro— a otro deseo: la adquisición de una familia como la que allí se representa. Confunde la pintura con su referente, su referente con quien lo suministra: un deslizamiento, un desliz, el trágico tráfico que amenaza no sólo al profesor de historia del arte sino a quien difícilmente opone modelo y realidad, un soborno por otro soborno.

El caballero de Van Ostade, el cuadro que se remata, la familia ideal, son algunas marcas visuales que anticipan, inician, se proponen como modelo; registro y regencia, son huellas que anuncian una escritura en clave: determinan y dirigen la interpretación hasta el final; signo de(l) comienzo la clave —una llave, que abre y cierra— da la nota y cifra ("sifr", "cifra", el "vacío" etimológico) el cero: un hueco y un orbe, un origen. Al principio, como formas del aleph, reflejan "el esplendor del mundo en un punto" que es, precisamente, como Emerson define —y defiende— la belleza. El aleph del texto fílmico corresponde a algo diferente de un epígrafe o de un prólogo; de resto a texto es cita (fragmento y parte), recuerdo (y registro), comienzo (motivo y partida), un vestigio extraño (ajeno), en expansión a otra obra y allí (adoptado y adaptado) apropiado. "Sería necesario asimilar esta hermosa frase a un cuadro" dice A. Compagnon, o "a un cuadro dentro de un cuadro"[16], a propósito de "la petite phrase de Vinteuil" y esta repetición abismal resume la heterotextualidad del caso ya que evoca el fragmento de una sonata en una novela como pintura en una pintura.

La relación paratextual que constituye el aleph no excluye otras variaciones de la citada transtextualidad. En las conclusiones de *Palimpsestes*, Genette observa que todo hipertexto ejerce una forma de "crítica en acto", es decir, presenta además de la relación hipertextual o hipotextual, un valor de metatextualidad, de ahí que todas estas dimensiones coincidan en el recurso que se estudia. El reconocimiento de esta complejidad, entonces, no puede

16 A. Compagnon. *La Troisième République des lettres*. París, 1983, pág. 243.

soslayar las reflexiones relativas al principio dialógico que según Michael Bakhtin pone en práctica la novela ya que las tensiones de oposición e identificación que se establecen entre la voz propia y la voz ajena dan lugar a esa escritura polifónica, una actividad y un espacio que se extienden *contra* una lectura y según la cual la comprensión del propio ser se verifica en el ser del otro.

DE LA A A LA Z: TODA ESCRITURA PASA POR EL ORDEN ALFABETICO

> Fin d'un début.
>
> JEAN-LUC GODARD: *La chinoise*

> En vano repetí que ese abominable disco de níquel no difería de otros que pasan de una mano a otra mano, iguales, infinitos, inofensivos.
>
> JORGE LUIS BORGES

Citas de pinturas o de films en films, citas literarias en textos literarios, el aleph prescribe un tránsito literal, hiperestético, la trascendencia de un texto a otro, una transtextualidad, letra y cambio, el trance donde la escritura empieza continuando, por el que la obra pasa.

Un lector que escribe o un autor que ha leído, la cita es todo lo que queda de una lectura anterior, o de una visión —visual o visionaria— todo en uno, un residuo, una reliquia y es precisamente en ese resto que el texto empieza. Un origen de contradicciones: fin y principio, constancia y variaciones, permanencia y desplazamiento, fragmento y totalidad: "ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo." es otra definición que Borges da del Aleph.

Emblema de la comunidad textual, el aleph procede de un universo ajeno que comporta y que se introduce —a modo de espacio especial (otra especie de espacio), afincándose extraterritorialmente pero sin perder su propiedad. Primero el aleph cifra el texto, luego, el texto va descifrando el aleph. Decía Gershom Scholem que el

aleph es la raíz espiritual de todas las letras y es de ahí que derivan, en consecuencia, todos los elementos del lenguaje humano.[17] De la misma manera que representa el primer movimiento de la laringe, previo a cualquier sonido articulado, la cita es anterior e inicial: dos instancias de un mismo principio.

La aspiración es fonética, es fisiológica, pero es, sobre todo, un deseo; se aspira el aliento del otro, un anhelo puro. Entre realización y realidad, anhelo y desaliento, el texto se alterna intermitentemente. Sofocado, desalentado, de un soplo, el rabino de Praga borra la primera letra de la palabra que había inscrito en la frente de su Golem: borrando el aleph, la *verdad* (hebr. e-*met*) se convierte en muerte (hebr. *met*) y apenas si queda un hombre hecho (de) polvo.

Ni el "suplemento peligroso" de Platón, ni el objeto de exclusiones —como lo entendió sistemáticamente Saussure— la escritura no fue —según Derrida— la que precipitó la Caída ni provocó la "pérdida de la Gracia"; aunque figure en los Evangelios no lo entiendo al pie de la letra: Que el espíritu vivifique no significa que la letra mate. El aleph, escritura y pre-escritura, es esa *aspiración* profunda previa a la palabra de la que habla G. Scholem y en este caso además, previa a la obra. Similar a la aspiración que realiza el concertista antes de empezar, es un gesto para tomar aliento, el deseo del salto, la anáfora emblemática literal, una verdadera *inspiración*. En el cuento de Borges "El milagro secreto", más que el drama *Los enemigos* de Jaromir Hladik, es el drama de quien se debate entre una totalidad instantánea como el aleph, la vertiginosa convergencia del universo en un solo punto y la instancia inicial de una discursividad progresiva, el milagro secreto de la obra contra el tiempo.

Un aleph entre dos direcciones: de la totalidad a un fragmento, del fragmento a una totalidad, un movimiento doble que resuelve metonímicamente una misma opción: el escritor empieza por la lectura y la continúa en escritura: "*Lire*"-"*Ecrire*", el díptico autobiográfico de Sartre en

17 Gershom Scholem. *La Kabbale*. París, 1975, pág. 40.

Les Mots es la serie consecutiva constante. El discurso se desencadena a partir de una operación silenciosa; la lectura previa es requisito de escritura, una *pre-dominante*, en parte una ubicación, en parte un dominio. El autor va en busca de la autoridad ajena: la magia del fragmento, "la energía de la naturaleza en uno solo de sus rasgos —muerto o vivo— encontrar en la elipsis esotérica, el atajo perfecto hacia el objeto puro".[18] La unidad ajena se *apropia* y por esa magia de adecuación y propiedad resulta difícil distinguir el objeto re-querido de quien lo requiere: "Quizá yo mismo fuera el fin de mi busca" decía Borges, el narrador de *El Zahir*.

En la encrucijada misma es difícil discriminar si allí desemboca o si allí nace el discurso: anáfora y catáfora —porque regresa y adelanta, metáfora y metonimia— porque imita y se prolonga, ambas oposiciones a la vez, el aleph es el núcleo donde las tendencias aparecen y se concentran. El residuo, un desecho y un germen, la descomposición que fermenta, el fuego que destruye o crea. Fruto de lectura y fervor de escritura: fruto de fruto, un final en cadena que deriva en otro sentido, semilla, semejanza, semántica. "La sombra de la Rosa" es lo que queda, un esqueleto, despojo y estructura medular. Todo aleph se reduce a zahir. La riqueza amonedada, el infinito en esquema, de la representación a la idea, una consigna o una obsesión: "Otros soñarán que estoy loco y yo con el zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el zahir, cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el zahir" (...) "No había criatura en el orbe que no propendiera a zahir".

En la obra de Borges, en sus lectores, aleph y zahir aparecen como dos visiones antagónicas: la obra empieza por el aleph, el orbe en abertura, un cosmos, la primera visión y se consume en el zahir, la di-visión, la obsesión, una idea fija, reducida (resumida y convertida) una visión plana, amonedada que circula mejor. Sólo esquemático esqueleto, la equis tanto puede representar la cruz que indica y distingue tanto la cruz que disimula y oculta

18 Jean Baudrillard. *Les stratégies fatales*. París, 1983, pág. 169.

(el cuerpo-corpse-cadáver, un *sema*: sarcófago y señal).[19] Antes que fuera la obsesión de Borges, de su narrador, el zahir es el texto literal del Corán y Hadith, leyes y máximas de la escuela islámica y la tradición, detenidas, fijadas por la autoridad como conocimiento, lo sagrado por vedado.

Dice Borges, "¿Cómo trasmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca?" la reducción —una resignación— no es menos arbitraria que necesaria. Del universo inefable a un signo que no puede serlo, usado por todos porque usado por todos, una moneda común (el zahir), el estereotipo, que repite, desfigura; consigna o signo, un sueño, convencional, la definición (un final, un fin) contra el infinito la primera letra.

19 Es Sócrates (Platón: Gorgias, 493a) quien asocia sôma (cuerpo) y sema (tumba) que en griego se diferencian apenas. Derrida ha dispensado especial atención a esta asociación.

"Advirtiendo al lector" fue publicado en *Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo, Nº 19: "Experiencia Estética y Teoría de la Recepción Literaria". Montevideo, febrero de 1985.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria.

JORGE LUIS BORGES: *Pierre Menard, autor del Quijote*

Desde los primeros textos y entre los más citados, Borges anticipa poéticamente una "teoría de la recepción" *avant la lettre* que, por otra parte, no es la única teoría que sin proponérselo ni saberlo, su obra ilustra-muestra y prestigia:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor.[1]

Se trata de una advertencia al lector, su advertencia del lector, a las que ya nunca descuidaría: sin duda Borges es el autor que se sabe un lector por excelencia, recíprocamente Borges sabe que un lector es un autor de cierta manera, ya que sin su lectura la obra no existiría. Frecuentemente sus personajes son lectores; los narradores de sus cuentos, narratarios de otros cuentos, o de los mismos, pero seguramente anteriores, configurando entidades literarias que entrecruzan dos funciones fundamentales e indi-

1 Borges presenta en estos términos la prolongada advertencia con que había introducido en 1923 su *Fervor de Buenos Aires*. La cita transcribe la versión de 1969 que la corrige, modera y abrevia.

sociables: cuentan lo que les contaron. Así como "Había una vez..." constituye el procedimiento narrativo incoativo más convencional, el cuento podría empezar o concluir por "Como me lo contaron te lo cuento", expresando una *semejanza* (así me lo contaron), o una *causa* (porque me lo contaron...), o ambas variantes de una misma motivación conciliadas por la gestión narrativa.

Aunque insuficientemente atendido con anterioridad a los planteos que, por comodidad denominativa, se siguen atribuyendo a "la escuela de Constanza" —abreviando así por fueros geográficos una serie de doctrinas que ya no se limitan a esa localización universitaria particular— el fenómeno de la *recepción estética* no se propone ni como invención ni como descubrimiento: no es la primera vez que se destaca prioritariamente la *interpretación* como la instancia necesaria de la experiencia estética. Sin embargo, postergado por los prestigios de la venerada celebridad del *autor* (en los últimos siglos y sobre todo a partir del romanticismo), desplazado por la incuestionable consistencia de la *obra*, que permanece independientemente, más allá de autores y análisis reveladores (consistencia y autonomía operocéntricas que fueron la atracción predominante del siglo), el *lector* que solía desaparecer, desconocido por desconocido, cumpliendo de incógnito, sin dejar huella, una tarea fugaz y silenciosa, ha pasado en los últimos años de la subestimación que indiferencia a ser el protagonista, objeto y objetivo de los estudios literarios.

Es necesario reconocer que, de alguna manera, desde la antigüedad hasta nuestros días se ha atendido el fenómeno de la recepción pero, discontinuamente y subordinado a cometidos que no le eran los más pertinentes. Cuando Platón se ocupa de la *interpretación* (el "erméneus" griego no distingue lexicalmente a quien analiza de quien realiza, ambos son intérpretes de la obra), no le importa tanto reivindicar esta instancia receptiva en sí sino fundamentar una vez más su consabido escaso aprecio por el poeta. Al remitir los "dones" del poeta a la Musa, más que honrarla está desautorizando al autor y asimilando además en un mismo "entusiasmo" al poeta, al rapsoda y al espectador, encadenados por la fuerza divina como los es-

labones que la piedra heráclea magnetiza, unidos por su poder.

Pasando por alto la historia de una vasta sinonimia,[2] ya en nuestros días encontramos que no es demasiado diferente "the darkness and daemonic ground" que hace algunos años exploraba Harold Bloom cuando se preguntaba sobre la naturaleza del poeta, su "ansiedad de influencia",[3] ese poder *extraño* —ajeno, contradictorio: una especie de oxímoron decía Lichtenberg— por el que un hombre, en una búsqueda ambivalente —apelación/rechazo— de su precursor, de lector deviene poeta. Aunque su rigurosa concepción taxonómica resulte ajena a esas formas del "heroico furor", Gérard Genette también participa del mismo interés por una recepción activa —capaz de creatividad— cuando, observando las presiones de la "trascendencia textual" clasifica los diferentes tipos de transtextualidad.

Marcando ciertas diferencias, estos autores (no son los únicos) coinciden con la posición promovida desde el principio por los estudiosos de Constanza al rehabilitar, por esa visión comparativa, el registro y la relevancia de la participación del lector en la creación literaria: desde este punto de vista el autor aparece como un lector que escribe, el lector, como un autor que no. Interesa su participación además porque a partir de la intervención del lector se comprueba la *incidencia* —por la cuota de azar, por la repercusión— de una presencia y una precedencia, de un presente y un pasado, una nueva *vuelta de la historia*, un vuelco y un regreso, que concede la venia a otro tránsito epistemológico dando entrada a una etapa teórica distinta. Después de un prolongado período de deliberada resistencia contra la historia, la historia vuelve esta vez para

2 Entre otros: la catarsis aristotélica, la misericordia de San Agustín y posteriormente otras nociones afines o derivadas: sinfronismos, "Ineinandersein", "Einfühlung", "Nachfühlung", empatía, simpatía, proyección, identificación (con sus variantes: fascinación, absorción, hipnosis, seducción), las diversas modalidades que ha adoptado el receptor que experimenta "el placer del texto", la "Verfremdungseffekt" (extrañamiento, distanciamiento) por contraria, semejante.

3 *The anxiety of influence*. Nueva York, 1973.

renovar los estudios literarios cuestionando, de hecho y por principio, el paradigma estructuralista pero sin renegar de sus aportes.

De tal manera que se ha decidido renunciar al prejuicio diacrónico, derogar la prohibición que pesaba sobre la historia —prohibición que dio origen a las severas prescindencias formalistas—, rechazar toda imposición que lleve a ignorar la subjetividad individual o el condicionamiento social, interdicciones que pretendían facilitar el abordaje a una obra desasida de toda determinación y que, coherentemente, solo daba acceso a un sistema descriptivo también intemporal y, como tal, a salvo de accidentes y circunstancias, casi un trámite para la eternidad y el ser del texto. Se trata de evitar así confundir la propuesta de un modelo —uno más— con "la verdadera estructura de la obra", deponiendo una ambición ontológica que va más allá del autor y sus dudosas intenciones, más allá del lector y la parcialidad de sus opciones, más allá de toda referencia circunstancial, modelo con el que se trató de suprimir obstinadamente —por medio de un aparato metodológico muy preciso— la *situación comunicativa* en la que toda lectura, aun aquella que se vale del análisis más austero, implica.

La teoría de la recepción reacciona de esta manera contra la certidumbre formalista y estructuralista relativa a la existencia de una obra autónoma por un lado y, por otro, de la aplicabilidad incontrovertiblemente fiel e infalible de sus sistemas, alejándose por medio del mismo viraje historicista de las prácticas del "close reading", de los preceptos del "New Criticism" americano que parecían demostrar, ellas también, haber encontrado esta vez sin duda en los aciertos inmanentistas, la esencia de la obra, sin advertir que todo modelo, que todo sistema, los cánones en general, constituyen un conjunto de reglas no menos imaginativo, no menos *arbitrario*, que cualquier proyección individual o social en el texto, solo que por los rigores de su concepción dogmática fijan, si no la visión verdadera, probablemente una visión totalitaria: el texto que debe *conformarse a* una regla, un lector indiferencia-

do, indiferente, que debe *conformarse con* esa imposición.

La *Rezeptionsaesthetik* reconoce que la presencia dinámica de la historia se interpone entre la literatura y su estudio, entre la obra y el lector pero, desde el momento en que no puede eludirse, la asume. Es significativa la provocación del título con que Hans Robert Jauss denomina su conferencia inaugural en el seminario que inicia en la Universidad de Constanza: "La historia literaria como un desafío a la teoría literaria" (1967).

En esos años se generaliza entonces, en el campo de las disciplinas humanistas, una *perspectiva en apertura* que tiende a "historizar" tanto el enunciado como el sistema. Abordando la *experiencia estética*, Jauss intenta conjugar el conocimiento teórico con el conocimiento histórico dando lugar a una categoría intermedia: más que una historia de las formas, una *historia de los efectos* producidos, una poética del *placer* que resulta de la negación de la acción cotidiana mediante una experiencia que aparta al receptor de los intereses y urgencias prácticas y, desde esa *distancia* conoce y se identifica.[4]

De manera que Jauss compromete en su actividad si no la historiografía propiamente dicha —en tanto que ciencia de la historia— la *historia* ("en su sentido pleno y casi mágico", como dice Maurice Blanchot): como forma de vivir en el mundo de la experiencia cotidiana, una historia que no designa excluyentemente el pasado aunque no lo desconoce, que vale más bien como una inevitabilidad vital por la que el hombre no puede —ni por ascesis teórica— escapar a sus circunstancias y, en consecuencia, esa historia no debe entenderse en oposición a *naturaleza* sino, por el contrario, implicándose recíprocamente en una totalidad según la cual la realidad es historia o, en términos de B. Croce, los hechos son históricos.[5]

Los estudios que *secularizan* el discurso (tanto el dis-

4 Conciliando historia y estructura, G. Genette había propuesto en 1969 una historia de las formas poéticas que fue recogida posteriormente en *Figures III* bajo el título "Poétique et Histoire". Paris, 1972.

5 Benedetto Croce. *La storia come pensiero e come azione*. 1938.

curso de la *comunicación poética* como de la *comunicación práctica*) resaltan la *interpretación del receptor* (crítico, filólogo, cualquier lector, espectador, oyente), invalidando los descréditos con que habían sometido la dimensión diacrónica, y prestigiando en todos sus sentidos la *historia* en la teoría: como pasado, como tradición, como situación, como objeto de una disciplina; son estudios que recuperan el proceso diacrónico al mismo tiempo que el corte sincrónico pero ya no como coordenadas fijas esquemáticamente perpendiculares y recíprocamente excluyentes sino como la *fuerza axial* que pone en movimiento un mecanismo cognoscitivo que no pierde eficacia ni por *perspectivismo* (la *alteridad* de quien indaga) ni por *selectividad* (la arbitrariedad de quien compone y describe el corpus).

Se entiende que tan vano como pretender que es "deber" del historiador alejarse del presente y sus implicancias, olvidando así su nacionalidad, su sociedad, su familia, sus preferencias personales, es pretender que el teórico deje de lado el pasado, la tradición, sus conocimientos, ya que resulta igualmente imposible *reconstruir el pasado* (*con*ocerlo es hacerlo *con*temporáneo) como ignorarlo, no se puede no saber lo que se sabe.

La noción de *comprensión* como un *acontecimiento en sí* (que Hans Georg Gadamer había formulado en diversos ensayos en la década del 60), en el que el presente del lector, sus prejuicios, determinan un margen de eventualidad que se enfrenta al texto ya que ni el intérprete ni el texto pueden ser considerados como partes autónomas, fundamenta la flexibilidad de posiciones hermenéuticas a partir de las cuales se aspira a superar lo que podríamos considerar la mayor ilusión metodológica de nuestra época.

Al propugnar sistemas y métodos aptos para soslayar arbitrariamente lo eventual, esa ilusión derivaba fácilmente hacia empecinamientos reaccionarios que no preveían la *probabilidad* ni como acecho aleatorio ni como atisbo de futuro. Se ignora así que, curiosamente, significativamente, "probable" hace compatible dos sentidos antagónicos ya que "lo verosímil", "lo que puede ser probado",

"lo que puede ocurrir", coexisten semánticamente con "lo dudoso", "lo eventual", "lo incierto" o "lo cierto"; (la ambivalencia reveladora de las palabras y sus verdades a medias no debe pasarse por alto ya que también aquí coinciden la vaguedad: *cierto* asunto, con la seguridad o la verdad misma: un asunto *cierto*).

Por eso ningún acontecimiento de comprensión debería sustraerse a lo inesperado, a lo sorprendente. Tan sospechoso como el optimismo derivado de *la verdad encontrada*, es el pesimismo (que comporta dialécticamente) de no prever ningún cambio y descartar, a dos puntas, nada menos que la creación y las metamorfosis sociales. El primer riesgo que corre quien cree haber encontrado la verdad es dejar de buscarla y así perderse en el *laberinto de la certeza*. Giambattista Vico entendía que la certeza era una "verdad de filólogos", más próxima a la *creencia* (la "Urglaube" de Husserl) participa más como fe que en el hecho; habilita una salida provisoria —aparentemente definitiva, falsa— por parcial, y que —por accesible— desorienta. Los cánones metodológicos y doctrinarios resultan, son sólo "éxitos", una salida, "the exit" o poco más. Cuanto más firme es la convicción, más clausura (el latín *firmus* —como en francés: *ferme* y *fermé*, no distingue "solidez" de "clausura"). Entre tantas aparentes, se sabe que el laberinto tiene una salida y esa certeza de la única solución seduce más que la nostalgia (una variante de la esperanza) de otro jardín, el *hortus conclusus*. Si *querer* (*quarere*, tanto "desear" como "inquirir" *s(ab)er* como los dioses, precipitó al hombre en la Caída, podría ser *querer dudar* (otra cuestión: la búsqueda, el problema) el requisito necesario para recuperar el Edén.

Gadamer entendía que la *cuestión* (la pregunta, la inquisición, la búsqueda, "une quête"), explicaba el mecanismo interpretativo: el lector cuestiona la obra y sus códigos; la obra cuestiona al lector y los suyos. En la dialéctica de *pregunta-respuesta* verifica el instrumento hermenéutico más apto para suscitar la *relación dialógica* —con interlocutor ausente— que fundamenta la concepción de la experiencia estética como *comunicación*, el placer como *requerimiento* mutuo.

No es nada extraño entonces que el Midrash[6] haya registrado cuatro niveles de lectura, tantas como Dante, similares a los que fueron el fundamento de la teología y la poética medievales, para la interpretación de las Sagradas Escrituras; del nivel más accesible al menos accesible: el sentido literal: *pshat*; el sentido alusivo: *remez*; el sentido del Midrash o propiamente exegético: *drash*, de *darosh*, "búsqueda", "interrogación", "exigencia"; y por último, el sentido secreto, esotérico o místico: *sod*. Totalmente ausente del texto (ni vacío, ni laguna, ni cuestión), *sod* constituiría un texto en sí mismo, casi otro *pshat*; una evolución interpretativa que repite el infinito (*Ein sof*), una existencia que se niega (no existe o así existe). Precisamente las iniciales de estos cuatro términos forman el acrónimo *pardés*, la palabra que designa el *jardín* y de la que deriva —etimológica o imaginativamente— *paraíso*.[7] La recuperación edénica estaría "prescrita".

La insistencia en el acto de *comprender* por parte de la teoría de la recepción — herencia explícita de la hermenéutica tradicional— se explica por la estimación de un complejo proceso integrativo que compromete dialécticamente pasado/presente, autor/lector, en una oposición interactiva puesta en obra por el receptor, el lector, el otro. "Penser son autre" ha sido siempre la tarea de la filosofía dice Derrida, y también este propósito define su coincidencia con la hermenéutica. "Otro" es el que realiza "una mala lectura creativa" ("a creative misreading" dice Harold Bloom), válida por la impropiedad y válida por desesperación, porque no existe otra: "...on comprend toujours plus ou toujours moins qu'il ne faut. La vraie lectura reste impossible" admite, a propósito de la lectura de

6 Hebr.: "investigación". Tiene por raíz *doresh*: "pregunta", "pedido". Fue inicialmente un método filológico para interpretar literalmente el significado de los textos bíblicos. Posteriormente se desarrolló como un sistema interpretativo muy sofisticado que conciliaba las aparentes contradicciones bíblicas, establecía bases para nuevas leyes, acrecentando los contenidos bíblicos creativamente, con nuevos significados. (*Encyclopaedia Britannica*).

7 De *Lecture juive de la Bible* por Michel Guggenheim. En *La Bible au présent*. París, 1982.

Kafka, M. Blanchot. Al lector —un escritor también en este caso— no le queda más que resignarse: la "verdadera lectura" es un fraude, una *ilusión* donde *juegan* la ficción de la verdad, el anhelo de verdad y, sin duda, lo inverificable.

En su experiencia individual, el lector se apropia —se aparta— de la literatura del pasado, asimila —o renueva— la tradición, legitima la diferencia que "revela el sentido del mundo a través de los ojos del otro". (Es a K. Stierle a quien Jauss cita en esta oportunidad). De la misma manera, Wolfgang Iser entendía que ficción y realidad no son entidades que haya que distinguir adversamente ya que "en lugar de ser simplemente su contrario, la ficción nos comunica algo sobre la realidad".[8] En ambos casos es "lo extraño" (lo ajeno, primero, la ficción también) el principio de la revelación. No está de más tener en cuenta que esa extrañeza nos implica: uno siempre es el otro de otro.

Sin embargo, es necesario señalar que los intérpretes de la escuela de Constanza no se interesan por lo que podría entenderse como "una nueva subjetividad" sino que, al estimar la comprensión a partir de la visión ajena, no excluye que esa visión esté determinada por la situación histórica ya que la lectura —como la interpretación (una instancia de la comprensión) en general, pone en actividad la intersubjetividad inherente al proceso de comunicación. La teoría de la recepción, en consecuencia, no desconoce la importancia de la comunicación literaria en la dinámica de la transformación social, destacando, de esta manera, la mediación del arte y la literatura en cualquier campo de acción intersubjetiva. Más todavía, Jauss reconoce que los principios de la recepción estética no son excluyentemente antagónicos ni a una crítica ideológica ni a una metodología estructuralista, de ahí que aspire a reconciliar en sus formulaciones teóricas y en sus trabajos de aplicación el punto de vista semiótico y la interpretación hermenéutica así como el marxismo y los formalismos. La conciliación de diversas oposiciones teóricas que

8 Wolfgang Iser: *The Act of Reading*. Londres, 1978.

elabora Jauss en sus reflexiones hermenéuticas, radica fundamentalmente en su rotunda discrepancia con el concepto de *negatividad* formulado por Th. W. Adorno. Apoyándose en la noción de "Aufhebung" definida inicialmente por Hegel, Jauss también "desconstruye" la oposición de los dos significados que comporta esta palabra-clave; suprimir, anular/elevar, ascender, por medio de una tercera posibilidad semántica que se resuelve, aproximadamente, como *relevar*: *suspender* y *destacar* a la vez, la concurrencia doble y contradictoria en una misma mención: la interiorización cognoscitiva que se produce en la "apropiación" del mundo por el pensamiento, podría ser el ejemplo.

De H. G. Gadamer,[9] Jauss adopta la concepción de esta hermenéutica filosófica, de una nueva hermenéutica, que no padece del prejuicio inherente a la hermenéutica reconstructiva tradicional (W. Dilthey, F. Schleiermacher) donde, condicionada por el auge de las disciplinas históricas y la filología arriesgaba, entre mitos y conjeturas, la búsqueda de los orígenes.

En la noción de *fusión de horizontes* —que Jauss adopta literalmente— Gadamer puntualiza que el propósito de la hermenéutica no es "reconstruir" el primer sentido del texto (tentativa tan ilusoria como inútil) sino marcar el intervalo temporal que se genera entre el *horizonte de expectativa* (el horizonte que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según el lector presume, ha dado forma y sentido a la obra) y el *horizonte de experiencia* (el horizonte del lector quien, en su visión personal, lo comparte con el público receptor contemporáneo quien interpreta y reinterpreta la obra en función de su propia actualidad), advirtiendo la diferencia que separa —o que une— las referencias de producción y recepción.

Así como renuncian a la recuperación de un sentido original, prioritario por primero, renuncian también a la artificiosa convicción defendida por la semiótica cuando pretendía descubrir en la escritura el origen del texto, un

9 H. G. Gadamer. *Warheit und Methode*. Tubingen, 1960. Hay traducción en español.

principio forzado esta vez, a partir del cual la obra empieza a existir, repentinamente, sin que nada previo pudiera afectarla o determinarla. Según la opción denominativa de Roland Barthes, la semio-crítica se ocupaba de la nueva (en 1968) conjunción de literatura y lingüística. La proclamación de la autonomía de la obra instituida prolijamente por la fundación de una ciencia de la literatura, no carece de antecedentes. Coincidían —y en esa coincidencia acreditaban parte de su razón— con la anticipación de Mallarmé quien afirmaba como "nosotros" (es con los estructuralistas que Barthes pluraliza), que es el propio lenguaje el que habla y no un autor; en esos años Barthes concebía la escritura como una especie de emergencia, de manera que por su intermedio desaparecía la voz, se obliteraba la escritura original, la identidad se perdía en el texto: un original y un origen, la versión disciplinada de "al principio fue el texto", y todo eso a partir de "La mort de l'auteur" (es el título de un artículo donde resume una vez más esa posición) que anuncia, al mismo tiempo, la habilitación del lector: "La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur". Desde este punto de vista el lector aparece como una indemnización teórica: el gesto —un gasto— de compensación para que el equilibrio obra-hombre se mantenga, aun cuando se hayan invertido los términos y el centro de gravitación quede desplazado.

Ni "regreso a las fuentes", ni "verdadero sentido", ni "autenticidad", ni "fidelidad histórica", ni "estructura verdadera"; ante la utopía de la recuperación filológica o la vanidad prescindente de paradigmas estáticos, la hermenéutica se afirma como una actividad que no censura la actualidad para la interpretación ni rechaza la *usura* del sentido, una "usure" más bien ya que el francés conserva ambivalentemente el *uso* que desgasta y produce beneficios; el texto está en uso constante y en cada interpretación el sentido *fin*aliza y se de-*fine*. Wittgenstein decía que el significado del signo es el *uso* y ese uso, su vida.[10]

Si bien constituye una disciplina metalingüística, la hermenéutica supera los límites de una tarea descriptiva o

10 L. Wittgenstein. *Cuaderno azul y marrón*. Madrid, 1976.

prescriptiva —ni modelos ni reglas. Anticanónica, se dispone como medio para determinar el sentido de la obra y sin disimular su condición dependiente, prevé que todo sentido se revela determinado por la situación histórico-social y biográficamente particular del intérprete —aun del que se cree el más riguroso— quien por fin asume su parcialidad: ya resulta difícil ignorar que la obra no existe sino como suma de parcialidades o suma de partes —que no es lo mismo— manteniéndose en un difícil equilibrio entre la fragmentación y la repetición, el sujeto —errático— y sus elecciones.

Esta tolerancia de alteración textual por alteridad receptiva sucede como reacción a la inflexibilidad sistemática que se arroga la codificación estructuralista pero su resistencia no constituye una isla teórica. Aunque parte de antecedentes filosóficos diferentes, la estética de la recepción guarda afinidades con la noción de "obra abierta" que formulara Umberto Eco a principios de la década del 60: "...una obra de arte, forma completa y *cerrada* en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproductible singularidad resulte por ello alterada".[11]

Por otro lado y más afín a una continuidad filosófica germana, también Jacques Derrida afirma sus resistencias contra el logocentrismo excluyente del pensamiento occidental propugnando una "estructura abierta de significación". Contemporáneamente a la estética de la recepción, consolida las bases de una *gramatología*,[12] una ciencia de la escritura que, contrariando tanto la opinión como la doctrina, se propone el estudio de la prioridad de la escritura. Intenta así atenuar la posterioridad (una postergación no sólo de tiempo) que tiene su origen en la hegemonía proverbial asignada a la palabra oral avalada recientemente por la complicidad de una lingüística en expansión alentada por su fonologismo congénito: el habla

11 U. Eco. *La poética de la obra abierta*. Milán, 1962; en español: Barcelona, 1963.

12 Jacques Derrida. *La Grammatologie*. París, 1967; en español: Buenos Aires, 1971.

y su vinculación estrecha —indisociable— con el logos; desde Platón a Saussure, la escritura venía sufriendo un abandono del que la atención de Derrida trata de sustraerla.

La hermenéutica se perfila entonces como una teoría de la experiencia estética, una práctica y un sistema que estudia las actividades productivas (poiesis), receptiva (aisthesis) y comunicativas (catharsis), definida dentro de un espacio que se afirma en una etapa epistemológica todavía en elaboración incorporando teorías como la de los actos de habla, la nueva retórica, la pragmática, la lingüística del texto, distintas formas de aproximación científica al discurso que coinciden en atender la participación del hablante, del oyente, de las circunstancias del diálogo en una totalidad histórica. La experiencia comunicativa ocurre en una situación dada y no como un enunciado aislado, descolgado en el vacío, inconcebible, para un receptor ideal del que también se prescinde aunque se le espera.

De ahí que cada lector se aproxime a la obra provisto de ideas e impresiones previas (referencias variablemente precisas sobre la obra, sobre el autor, requisitos del género, informaciones históricas más o menos acabadas, una noción —posiblemente indefinible— sobre la literatura en general), de ahí que la comprensión esté determinada por esa previsión compleja, todo un aparato de datos, de creencias y expectativas que el texto pone en funcionamiento y del que, al mismo tiempo, resulta. No existe, por lo tanto, una comprensión del texto independiente de esa complejidad o bien, es necesario reconocer que efectivamente esa *comprensión* constituye la puesta en acción de una mecánica combinatoria en la que expectativas y experiencia (los horizontes de la recepción) se confunden en cada instancia interpretativa.

El texto se encuentra en la encrucijada de reconocimiento y descubrimiento, de repetición y diferencia, de la tradición (una dimensión retrospectiva) y la recepción (una dimensión en perspectiva). No debería sorprender entonces que "cábala", en hebreo, acumule homónimamente los significados de tradición, trasmisión y re-

cepción, tres significados, o tres usos, con los que la hermenéutica y la estética de la recepción, especialmente, especulan frente al texto. Según G. Scholem el problema central de las Sagradas Escrituras se plantea como un problema de sentido: la permanencia literal en conflicto con la variabilidad infinita de la interpretación: "El místico transforma el texto sagrado y el momento decisivo de esta metamorfosis es el siguiente: la palabra de la revelación, clara, severa, que no puede considerarse ni equívoca ni incomprensible, se colma "infinitamente" de sentido (...) abre el camino en una conciencia infinita, en la que siempre se revelan nuevas significaciones posibles".[13]

Desde hace unos años difícilmente se pueda acreditar la existencia de "hechos reales", recortados de la situación social o independiente de la referencia verbal que los designa o del observador que los advierte. Según este nuevo solipsismo habría que aceptar que "the real thing" no es mucho más que el título de una obra teatral.[14] "La cosa real": título y teatro. Según esta visión, el objeto de conocimiento científico filosófico, se presenta *bajo especie de escritura*, el mundo como su representación: en inglés el binomio *world-word* facilitaría la identificación de Schopenhauer, en español mundo-mudo, tampoco sería una contradicción; la *verdad*, una *versión*, ya que en definitiva solo se trata de una interpretación, de ahí el vigor y la vigencia de la nueva hermenéutica que sustituye los sistemas de reglas por una teoría de la comprensión. Se registra un nuevo tránsito: de la aspiración formalista del "propio texto" al "texto propio", el de cada lector, el de cada lectura. La descripción o análisis constituyen una lectura más del texto, su imitación: ni la visión inmediata —inmediada— ni la transparencia ni la revelación.

"Who can tell the dancer from the dance?" es un verso de Yeats que aparece citado con significativa frecuencia en los planteos contemporáneos. La lectura fuera de contextos es impensable, imposible. Hasta los recursos de

13 G. Scholem. *La Kabbale*. París, 1975.

14 La más reciente de Tom Stoppard (su seudónimo, además, un nombre por otro nombre, el hombre desplazado en cualquiera de los dos casos). Londres, 1983.

descontextualización y distanciamiento, los mismos cordones que separan (o reúnen) las obras en un museo no las detienen ni las aislan, al contrario: esa distancia *precipita* la experiencia estética porque provoca y apresura la comprensión de un sentido suspendido, al borde de la historia.

"PARADOXA ORTODOXA"

"Paradoxa Ortodoxa" fue publicado en *Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo, Nº 21: "Jacques Derrida, Primeras (P)referencias". Montevideo, octubre de 1985.

Para Alessandro Martinengo, estos *Recuerdos de Pisa* que no son de "El camino de Paros".

Las coincidencias son inevitables ya que leemos a Derrida y a Platón a partir de Borges.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

Se dice que tanto ama el pelícano a sus pequeños que hasta llega a matarlos con sus garras.

HONORIUS DE AUTUN
(Speculum de mysteris ecclesiae)

—Adoremos sin comprender, dijo el cura.
—Sea, dijo Bouvard.

GUSTAVE FLAUBERT

En "Vindicación de Bouvard y Pecuchet" Borges consideraba la obra de Flaubert como una "historia engañosamente simple"; podríamos aplicar una consideración semejante a su cuento "El Evangelio según Marcos".[1] Pero, las coincidencias entre la obra de Flaubert —una aberración, según algunos, "la obra capital de la literatura francesa y casi de la literatura" según otros— y el cuento de Borges se reconocen por algo más que una apariencia de simplicidad compartida. Según Borges, Flaubert hace leer una biblioteca a sus personajes *"para que no la entiendan"*, la (a)copian; también en "El Evangelio según Marcos", Borges se plantea los problemas de una lectura demasiado fiel y por eso, los riesgos de la incomprensión tampoco deberían descartarse.

El cuento comienza describiendo las circunstancias narrativas primarias de toda introducción ("El hecho sucedió en la estancia Los Alamos, en el partido de Junín, hacia el sur, en los últimos días del mes de marzo de 1928") pero esta observación de los "principios" convencionales,

1 Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

constituye una opción realista por partida doble: un comienzo que se ajusta al realismo, el más conservador que, de acuerdo con R. Jakobson, es el de quien modela su percepción sobre los viejos cánones,[2] y una ambientación geográfica minuciosa y cronológicamente puntual. Tratándose de Borges, la exageración de las precisiones realistas sólo puede provocar sospechas. Quizá sea más prudente definir esta narración como realista "à outrance", de un realismo a ultranza, un *ultrarrealismo*, más bien. (Volveremos sobre esta definición.)

El personaje, Baltasar Espinosa, un estudiante procedente de Buenos Aires, se encuentra veraneando en la estancia de su primo cuando la tormenta se desploma y las derivaciones de una imprevisible crecida, lo obligan a permanecer en el casco de la estancia, compartirlo con el capataz y su familia —los Gutres— y recurrir a la lectura del Evangelio a fin de atenuar la hostilidad de una convivencia forzada, soslayando por la palabra (re)-citada tanto la dudosa proximidad del diálogo como las incomodidades de una inevitable circunspección.

Básicamente, la situación narrativa resulta muy similar a la de otro cuento: "La forma de la espada". También en este cuento la historia transcurría en una estancia, La Colorada, así se llamaba (mientras que, tal como se lee en la cita precedente, en la edición de las Obras Completas, la estancia de "El Evangelio según Marcos" se denomina "Los Alamos", en la primera versión figura como "La Colorada"; la coincidencia del nombre propio no puede ignorarse). Pero, se registran además otras semejanzas narrativas menos llamativas: la oposición ciudad/campo, la inundación y el aislamiento, la aproximación involuntaria, el español precario de los personajes que viven en la estancia, la resistencia al diálogo, el cambio y acumulación de funciones narrativas por la participación de un personaje que se hace cargo de otra narración e introduce de esa manera una diégesis segunda, ajena —bíblica o histórica— que penetra el universo "natural", el campo, la

2 Roman Jakobson, "Du réalisme en art", *Questions de Poétique*, Seuil, París, 1973.

primera diégesis. Esa introducción es crucial ya que desencadena un intercambio de las funciones narrativas fundamentales: narrador por narratario, lectores por personajes, deslizamientos que estratifican la narración en quiasmo, tramándola en dos planos cruzados: por superposición y oposición, ya que la estructura de "las ruinas circulares" no es sólo la articulación literaria fundamental de la arqueología imaginativa de Borges sino la puesta en evidencia —por su narrativa, por su poética— de la fractura referencial, la inevitabilidad de la quiebra por el fenómeno de la significación, la representación como el punto donde se abre el abismo: el signo es el origen de otro signo, decía Ch. S. Peirce, reconociendo la ilimitación de la semiosis como el trámite que, por la quiebra, precipita el infinito:

"Uno —cuál— miraba al otro
como el que sueña que sueña".[3]

Más que el lugar común del imaginario borgiano, estos deslizamientos entrecruzados dan cuenta de la dualidad como condición necesaria de todo texto literario que, según Derrida, prefigura su propia desconstrucción: presencia por ausencia, ausencia por presencia, la verdad por la ficción: "cualquier verdad sería una ilusión de la que uno se olvida que es ilusión" decía Nietzsche y no hay por qué sorprenderse, "tales verdades existen".

La palabra instaura una estrategia de iniciación, es el origen, según Juan, donde todo empieza pero sería también esa revelación la que comienza el Apocalipsis; desde el principio, la primera palabra, "apocalipsis" evoca el fin: la *revelación/destrucción*, origen y catástrofe, origen de la catástrofe, la palabra "apocalipsis" iniciando el Apocalipsis, recupera la ambigüedad que la sola mención convoca. "Je parle, donc je ne suis pas" podría haber dicho Maurice Blanchot.[4]

Si Peirce decía que "al conocer un signo, siempre se

3 J. L. Borges, "Milonga del infiel", *Los Conjurados*, Bs. As., 1985.

4 Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, París, 1975, p. 47.

conoce algo más", no sería abusivo entender que, al conocer un signo, siempre se conoce algo diferente, algo opuesto. Es lo que reitera Umberto Eco: "a partir del signo, uno atraviesa todo el proceso semiótico y llega al punto donde el signo se vuelve capaz de contradecirse (si no fuera así, esos mecanismos textuales llamados 'literatura' no serían posibles".[5]

LAS CONTRADICCIONES DE LA ESCRITURA

> Littré les asestó el golpe de gracia afirmando que jamás hubo una ortografía positiva y que tampoco podría haberla. Por eso, llegaron a la conclusión de que la sintaxis es una fantasía y la gramática una ilusión.
>
> FLAUBERT

En "La farmacia de Platón", Jacques Derrida cuestiona las contradicciones que, desde la antigüedad, sin interrupción hasta el estructuralismo, han denigrado la función de la escritura. Parte de Sócrates "el que no escribe", quien en el Fedro remonta hasta un remoto pasado egipcio las dudas respecto a los beneficios de la escritura. Su ambivalencia contradictoria hace desconfiar a Platón de este invento de Theuth —y aunque su desconfianza quede escrita— no duda en sospechar de un remedio que, creado en beneficio de la memoria, tanto la asiste cuanto la daña, un *pharmakon*, remedio y veneno a la vez, la fija y la destruye: "Porque la escritura no tiene ni esencia ni valor propio, ya sea positivo o negativo. Actúa en el simulacro y mima en su tipo, la memoria, el saber, la verdad".[6] No es la verdad porque la imita, no es saber sino apariencia, no es la memoria sino su fijación, ni la palabra por-

5 Umberto Eco, *Semiotics and the philosophy of language*, Indiana University Press, 1984.

6 Jacques Derrida, "La pharmacie de Platon", *La dissemination*, Seuil, París, 1972.

que la silencia. Derrida desconstruye esa obsesión logocéntrica que pretende ignorar la relevancia de la escritura: su *reserva*. Sin embargo, es esa discreción y acumulación, disposición y prudencia, la que hace de su virtualidad virtud. Contra el tiempo, la escritura se fija; espacializa el discurso iniciando la controversia, dando lugar a una apertura textual infinita: en ese espacio abismal el tiempo no cuenta. De allí la lectura parte, se aparta: "Reading has to begin in this instable conmixture of literalism and suspicion"[7] y, cuando es válida, la desconstruye: "Reading (...) if strong is always a misreading",[8] se contradice Harold Bloom y en esa contradicción legitima la *potencia* de la interpretación, su poder: el poder ser: su posibilidad: la multiplicación de una verdad por la "n" vesión. Ni literal ni notarial, tratándose de sentido, no hay *propiedad*, sólo *apropiación* y el enfrentamiento ("la voluntad del contrario", esa necesidad de que hablaba Nietzsche) que esa atribución provoca, es condición y pasión del texto. "Je suis le sinistre miroir où la mégère se regarde", como si dijera de sí la escritura, reivindicando una primera persona que es —"Gracias a la voraz ironía"— sujeto y objeto de contradicciones interminables. "Hablaré de una letra"; Derrida declara así la iniciación de la *diferancia* (son las primeras palabras con las que empieza "la diferencia"), imponiendo de esa manera la introducción del orden derridiano: la letra como referente primordial, la letra que precede al habla: Derrida habla de la letra.

Desde su origen —fue Theuth quien la inventó, o Theuth o Hermes o Mercurio o Wotan o el gran mago Odin, inventor de runas, dios de la guerra y dios de los poetas; por la escritura el texto se debate, es debate o no es. La escritura se fija en un espacio dual, al bies, entre un adentro y un afuera, entre la imaginación y la reflexión, entre el silencio y el silencio, un espacio a través, de transparencia y tergiversación, donde se (ex)pone en curiosa evidencia impugnando "la metáfora epistemológica

7 Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979.

8 Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford Univ. Press, N. Y., 1980.

fundamental: entender como ver",[9] la fuga del sentido, la falla por donde se escurre, la falta que no es error ni carencia sino una obstinada voluntad de s(ab)er la verdad.

OIRSE O IRSE: ¿ADONDE?[10]

> —¿Qué significaban en el Génesis "el abismo que se rompió" y "las cataratas del cielo"? ¡Porque un abismo no se rompe ni el cielo tiene cataratas! [...] —Reconozca Ud. —dijo Bouvard— que Moisés exagera endemoniadamente.
>
> FLAUBERT

El discurso oral transcurre en el tiempo, con el tiempo, como el tiempo, y estas coincidencias disimulan en la fluidez, las quiebras abismales del sentido, reducen las posibilidades intepretativas, las limitan, eliminando por (cierta) certeza, el desconcierto: entiendo porque oigo, una metáfora epistemológica todavía más impugnable aunque más aceptada. La sospechosa plausibilidad francófona de "entendre" confunde la comprensión con la audición, el sentido con lo sentido, la verdad con la presencia, la presencia con la voz: "Y toda la gente vio la Voz", dice Martin Buber que dicen las Escrituras y Juan, por su parte, transcribía la revelación de esa visión extraña: "y me volví para ver la voz que hablaba conmigo" (*Apocalipsis* I, 12), como si la voz fuera suficiente: ver para oír, oír para creer; valen como evidencia. "La sabiduría de Dios es que el mundo no conozca a Dios por la sabiduría". (I, Cor., V, 21). Pero la ignorancia tampoco avala ese conocimiento, podría haber razonado Pecuchet quien excitado por su reciente erudición, había iniciado el registro de las contradicciones de la Biblia, aunque él no se hubiera propuesto desconstruirlas.

9 P. de Man, *op. cit.*, p. 60.
10 Octavio Paz, "Recapitulaciones", *Corriente Alterna*, Siglo XXI Editores, México, 1967.

Los Gutres del cuento de Borges eran analfabetos, apenas si sabían hablar; Roberto Paoli habla de su "regresión casi zoológica".[11] Las lecturas de *La Chacra*, del manual de veterinaria, de *La Historia de los Shorthorn en la Argentina* o de *Don Segundo Sombra*, que había intentado hacerles Baltasar Espinosa, no les interesaban. La trivialidad de esas historias no las distinguía de las que ellos vivían a diario; al contrario, tratándose de campo, preferían sus propias andanzas de troperos. En realidad, no había diferencia. Sin embargo, cuando empezó a leer el *Evangelio según Marcos* "acaso para ver si entendían algo (...), le sorprendió que lo escucharan con atención y luego con callado interés. (...) Recordó las clases de elocución en Ramos Mejía y se ponía de pie para predicar las parábolas". Espinosa procede como Marcos: su versión no se limita a referir los hechos sino predica dramatizándolos: precisamente su discurso convierte el relato en acción.

Era previsible la ingenua atención de sus oyentes: por primera vez atienden a un relato, ese relato refiere la historia de Jesucristo, la iniciación no podía ser mejor. Por otra parte, las circunstancias de esta lectura refuerzan la credulidad: oyen, no leen. Más todavía que los argumentos filosóficos de Platón, de Rousseau o de Saussure objetados por Derrida, mencionados tantas veces por los desconstruccionistas, esa lectura a viva voz de la verdad revelada, concentra en el *logos* su privilegiada polisemia; la elocuente convicción del personaje de Borges resume las diferencias: en su voz está todo: razón-pensamiento-conocimiento-palabra-palabra sagrada-el verbo de Dios. Para estos oyentes —que tampoco conocen los trabajos de la desconstrucción—, la prioridad logocéntrica se verifica una vez más como coincidencia de voz y presencia: la verdad en persona. El logos como origen y fundación del ser convierte a los Gutres, convierte su credulidad en creencia. En "El Evangelio según Marcos", Borges presenta una parodia sagrada de la conversión por la pala-

11 Roberto Paoli, Borges: *Percorsi di Significato*, Florencia, 1977.

bra: el logos revela(do) mediando entre el hombre y las cosas, borrando las diferencias entre naturaleza/cultura, campo/ciudad, barbarie/civilización. Seguramente Borges habría compartido la fantasía que Walter Benjamin crea a partir del *Angelus Novus* —un cuadro realizado por Paul Klee que le pertenecía— en cuanto a la fuerza determinante de los nombres que, además de representar la secreta identidad personal del individuo, condiciona su autobiografía y su obra. No exagera Barthes cuando entiende que la disposición a escribir (una "puesta en escritura" podría decirse) comienza cuando Proust encuentra o inventa los nombres propios: "Ce système trouvé, l'œuvre s'est écrite immédiatement".[12] No sólo para Proust la clase de los nombres propios —el Nombre— presenta "el mayor poder constitutivo". Ya sospechaba Cratilo* una especie de platonismo onomástico que vale en tanto un patronímico, más allá de la singularidad designativa, más que un nombre del Padre que da nombre a una familia, configura un modelo que anticipa y determina naturaleza y esencia con diferente fortuna: "El Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia".[12]

En materia poética, el nombre propio no es un hueco significativo sino el gesto mismo de la *vocación***, la voz a partir de la cual se gesta una presencia y una ausencia concomitante ya que toda vocación implica su contrario, una in-vocación, la apelación a una ausencia. Así como Barthes afirma que es posible decir que, poéticamente, toda la obra de Proust ha salido de algunos nombres,

12 Roland Barthes, "Proust et les noms", en *Le dégré zéro de l'écriture*, Seuil, París, 1972, p. 132. Hay traducción en español. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1973.

* Es el personaje epónimo de un diálogo de Platón que suele llevar el subtítulo "Sobre la precisión y propiedad de los nombres".

** La acción de llamar, tanto en el sentido religioso de Dios que llama, atrae hacia sí a una persona, a un pueblo, como en la acción y el resultado de una voz instauradora; aunque afín, esta *vocación* no coincide plenamente con lo que la lingüística considera enunciados performativos.

podemos aventurar la atribución de "esa catálisis de una infinita riqueza" al nombre propio del autor que *motiva** la obra o bien —y no es diferente— *motiva* por la obra el nombre: "¿El autor de *Perceval* sería «un chrétien de Troie»?",[13] ¿Lautréamont sería el seudónimo del otro de Montevideo?, ¿Jorge Luis Borges sería el hombre en el borde, un oximoron entre dos espacios?

Si en el lenguaje corriente, a diferencia del nombre común, el nombre propio se atiene regularmente a la designación particular sustrayéndose así a la universalidad del concepto, en el espacio literario la expansión del sentido llega a recusar el estatuto lingüístico del nombre propio y, a dos puntas, se vuelve más propio y más universal que nunca. Como interpretación literaria se dirige a descubrir o inventar sentidos, esta práctica saca partido del vacío semántico a fin de colmarlo de las mayores significaciones. De tal modo que desde un extremo asemántico, autorizados por la textualización —por las operaciones que (se) apropian (d)el texto— los nombres propios se deslizan fácilmente hasta un pleno significativo. La motivación onomástica que el autor atribuye a sus personajes se extiende más allá del texto y contamina de significación también al nombre propio del autor que no pertenece al texto mismo aunque configura su marco constitutivo. Todo pasa a significar, tanto el centro textual como sus confines. Cuando, desde la misma zona marginal y anterior a la obra, Leopoldo Lugones intercala, entre el prólogo y sus poemas, el epígrafe de *El lunario sentimental*, ilustrando por medio del título la "nobleza" de un procedimiento que, bajo especie literaria, categoriza el nombre propio por encima del común y del propio:

* En este caso habría que entender *motivación* en dos de sus sentidos: 1) en general, como movimiento o aquello que pone en movimiento (del lat. *motor, movere*: mover); 2) en especial, lingüísticamente, como un principio opuesto a la arbitrariedad del signo, una razón de ser natural o la posibilidad (onomatopéyica) de que el signo imite la cosa.

13 Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au moyen age*, Seuil, París, 1980, p. 22.

"Antiguamente decía,
A los Lugones, Lunones;
Por venir estos varones
Del Gran Castillo y traían
De Luna los sus blasones."
(Tirso de Avilés: *Blasones de Asturias*)

Reconocida la condición literaria, el movimiento verbal es interesante y es doble. Por la palabra poética, el autor o el intérprete se arroga dos atribuciones: hace propio el nombre común y común el propio. Inspirado también por "reflexiones francesas", Geoffrey Hartman formula la hipótesis de que la obra literaria constituye la elaboración de un nombre especular, el propio.[14] Borges —Georgie, para sus íntimos— celebra en su obra un nombre que recuerda dualmente los trabajos campesinos de las geórgicas y los burgos y sus ecos, reuniendo los extremos. Cuando se le menciona semejante determinación, él también se regocija con las coincidencias especulares de su nombre y sus consecuencias literarias.

A diferencia de otros "lectores leídos" (sujeto y objeto de lectura, que leen y que son leídos),[15] los personajes de "El Evangelio según Marcos" no son propiamente lectores ya que, asignando todo el privilegio a la voz, no observan la condición silenciosa de la lectura. Doble falta: ni voz de presencia ni silencio de lectura. Un caso que no previó Platón pero que Borges encuentra, registra, inven-

14 Geoffrey Hartman, *Saving the text*, The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1982, p. 111.

15 Leyendo a Dante, Luce Fabbri de Cressatti observaba que algunos sustantivos italianos comportan dos significados: uno subjetivo y otro objetivo. "La distinción se encuentra en las gramáticas latinas a propósito de los complementos de especificación que desempeñan bien una función subjetiva bien una función objetiva, cuando en el sustantivo respectivo está incluída la idea de una acción o de un sentimiento. Hay sustantivos que aún hoy pueden tener complemento de especificación de las dos clases. Ejemplo típico: "El amor de Dios" (*de Dios* es ambiguo. Según el contexto, será "el amor de Dios hacia el mundo" o "el amor del mundo hacia Dios"). De "*Informe sobre sustantivos italianos susceptibles de dos significados, uno subjetivo y otro objetivo*", de Luce Fabbri de Cressatti, que requerí y agradezco.

ta. Borges y su inventario propio de "Borges, el boticario".[16]

Este privilegio de la *phoné* no es fortuito. En *De la gramatología*,[17] Derrida lo atribuye al sistema de un "s'entendre parler" (oírse hablar, entenderse) donde la inmediatez del discurso, la evanescencia de la palabra oral, las propiedades inasibles de la sustancia fónica han inducido a confundir las oposiciones considerando el significante como no exterior, no material, no empírico, no contingente, capaz de habilitar un acceso directo al pensamiento, a la verdad, una inmediatez que neutraliza diferencias entre afuera/adentro, visible/inteligible, universal/no universal, trascendente/empírico.

UNA DIFERENCIA LITERAL

> ¿Cómo trasmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca?
>
> JORGE LUIS BORGES

> Una letra sola puede contener el libro, el universo.
>
> EDMOND JABES

En un trabajo anterior,[18] a propósito de algún contraste narrativo entre "El Aleph" y "El Zahir", intentaba observar los extremos de un orden alfabético capaz de reducir la totalidad inicial del orbe a los despojos de una fijación final. Citaba a Gershom Scholem quien define el aleph

16 Emir Rodríguez Monegal, "Borges & Derrida: Boticarios", *Maldoror* 21. "Jacques Derrida: Primeras (P)Referencias", Montevideo, 1985, pp. 123...

17 J. Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, París, 1967, p. 33. (Hay traducción en español de Siglo XXI Editores, Bs. As., 1971.)

18 L. Block de Behar, "A manera de prólogo", en *El texto según Genette Maldoror*, 20, Montevideo, 1985.

"como la raíz espiritual de todas las letras y de la que derivan todos los elementos del lenguaje humano", una aspiración que anticipa la articulación del sonido, pero implicada por el imaginario borgiano, esa "aspiración" del aleph, supera su radicación literal. Sin negar su naturaleza (fonética o fisiológica) la aspiración se extiende a otra forma de la realización, se entiende como un anhelo, el aliento de un deseo, la aspiración profunda, la "inspiración" que anima: el aleph es, por lo menos, una aspiración doble: un movimiento respiratorio, un movimiento del ánimo. Generador de la energía, anterior e inicial, el aleph identifica dos instancias de un mismo principio que cifran la clave doble del origen: el lugar donde el texto comienza —una llave de apertura y una clave que, como en la partitura— registra la interpretación, porque en la interpretación están la apertura y la clave. Anhelo e inspiración, principio y clave, ánimo y vida; no me pesa leer en el aleph una forma de la totalidad. Edmond Jabes no se refería al *aleph* sino a la *a* y aunque no lo exprese, tal vez ya había especulado con estas coincidencias trascendentes del aleph cuando define la *diferencia* que (a)nota Derrida. Sin nombrarlo, advierte: "Es así que en la palabra diferencia («différence»), una letra, la séptima, fue cambiada por la primera letra del alfabeto, en secreto, silenciosamente. Suficiente para que el texto sea otro",[19] o para que el texto sea.

De la misma manera que Derrida, Edmond Jabès no formula simplemente una reivindicación de la escritura pero, al reconocer su emergencia, desconstruye la ilusión que impide distinguir entre logos-verdad-presencia. En francés, la sustitución no se dice ni se oye, apenas si se la escribe: "*différence/différance*" y en esa operación —sustitución sin supresión— se verifica su *relevancia*. La a *por* la e. Más que sustituir, la preposición multiplica: a X e, una sustitución que multiplica el sentido de la palabra. Produce una *diseminación* de sentido que, por ella, se estrella y estalla, dispersando la interpretación unívoca, desarticulando cualquier definición por definiti-

19 Edmond Jabes, *Ça suit son cours*, Fata Morgana, París, 1975.

va; no hay un origen, ni un centro, ni un fin, cualquier solución, cualquier salida es ilusoria, o pura teoría.

En la diferancia se concreta la desconstrucción, sin la *distinción* (una forma de diferir), sin el desplazamiento y la postergación (otra forma de diferir), el texto es letra muerta o letra que mata, como dice el Evangelio.

¿PROFECIA O PROVOCACION?

> Who can tell the dancer from the dance?
>
> W.B. YEATS (*Among School Children*)

Hace algún tiempo, al proponer una hipótesis relativa al silencio que requiere el texto, observaba la condición paradójica de la lectura literaria, una actividad contradictoria que repite y calla.[20]

En el cuento de Borges, un lector, el lector del Evangelio —y sus *lectarios**— transgreden esa condición silenciosa de la lectura y, al leer en voz alta, suspenden la diferancia provocando la fascinación logocéntrica: la palabra, el logos, el verbo divino, se *identifican* en la presencia.

Los ejercicios teológicos de Borges traman otra versión atroz de la pasión literaria: la fidelidad arriesga la lectura. Por fe, por identificación, la fidelidad que manifiestan sus personajes es por lo menos doble, el riesgo también.

En cierto modo, la materia borgiana se conforma al ci-

20 L. Block de Behar, *Una retórica del silencio*, Siglo XXI Editores, México, 1984. "Una hipótesis de lectura: la verdad suspendida ante la repetición y el silencio". Jaque, Montevideo, 10/8/84.

* Denomino así a aquellos personajes que, en el texto, aparecen como oyentes de una lectura en voz alta que realiza otro personaje: ni propiamente oyentes ni propiamente lectores (los Gutres, el pequeño Marcel de la *Recherche*, el pequeño Jean de *Les Mots*, etc.), se incluyen en una especie literaria cuya complejidad exige una atención que le dispensaré en otro trabajo.

clo de la narración evangélica: así como Marcos contó lo que Pedro había contado, Espinosa cuenta lo que contó Marcos.

Por medio de la lectura en voz alta del Evangelio, Baltasar Espinosa, "cuya teología era incierta" dice Borges, consuma una consustanciación precaria. A sus ojos, a los de sus lectarios, esa voz ya no se distingue de la de Cristo ni de su presencia. Por esa misma unión problemática, tampco los Gutres se distinguen de sus verdugos. No puede sorprender, al final de la lectura, otra crucifixión: "Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta".

Los personajes no hablan, no se hablan. "El verdadero logos es siempre un dia-logos.[21] Pero el discurso de Espinosa, su presencia, la convicción de su voz, revoca el hiato de la representación, constituye un eficiente "effet de réel": ninguno de los personajes concibe la diferancia. La lectura del Evangelio es un espejo donde los personajes se fijan para *identificarse*. Se *identifican* (otra palabra problemática), pierden su identidad para identificarse. La identificación especular, espectacular, es una vez más, una interpretación frustrada.

Borges ya había dicho lo suficiente. En "El Evangelio según Marcos", como en "Del rigor en las ciencias",[22] cuanto más fiel la representación más atenta a/contra la referencia; la fidelidad perpetra otro "crimen perfecto" y, sólo por perfecto, no se conoce; si existiera una lectura perfecta, sería el fin de la literatura. Los Gutres desconocen la dualidad de la palabra; la presencia de Espinosa, su voz, disimula la ausencia, suspende la inevitable dualidad que la representación encubre. La lectura que realizan, la más inocente, la más culpable.

La palabra comporta su contrario: un mensaje de civilización/la barbarie, de vida/muerte, de bondad/crueldad, de verdad/mentira.

¿Qué ley ordena esta "contradicción", esta oposición en si

21 G. Hartman, *op. cit.*, p. 109.
22 J. L. Borges, *op. cit.*, "Del rigor en la ciencia", p. 847.

del dicho contra la escritura, dicho que es dicho contra sí mismo desde el momento que se escribe, que escribe su identidad en sí y retira su propiedad contra este fondo de escritura? Esta "contradicción", que no es sino la relación de la dicción oponiéndose a la inscripción, no es contingente,[23]

ni siquiera es nueva su advertencia.

Dada esa contrariedad, la interpretación no puede dejar de ser irónica:

Las más de las cosas no son las que se leen, ya no hay entender pan por pan, sino por tierra: ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos. ¿Qué serán los hombres? dónde pensareis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca vacía: solas las mujeres parecen lo que son y son lo que parecen. ¿Cómo puede ser eso, replicó Andrenio, si todas ellas de pie a cabeza no son otro, que una mentirosa lisonja? Yo te diré; porque las más parecen malas, y realmente lo son: de modo que es menester ser uno muy buen lector, para no leerlo todo al revés.

GRACIAN

"Aixo era y no era" dice R. Jakobson que es el exordio habitual con que introducen sus narraciones los cuentistas mallorquinos.[24] "WALK DON'T WALK". Transcribo las señales del semáforo que, iluminadas ambas, detienen o apresuran la marcha de los personajes en la escultura de George Segal, el grupo de yeso, madera, metal y luz eléctrica, que se encuentra en el Whitney Museum de Nueva York. No tiene sentido. La obra, como el mundo, sólo tiene varios y contradictorios o no tiene ninguno.

"La alegoría de la lectura narra la imposibilidad de la lectura" dice Paul de Man a propósito de los requerimientos alegóricos que exige el narrador de Proust. De ahí que la comprensión, como respuesta estética, se dé por diferancia, o no se dé. "Plus tard j'ai compris", confiesa recu-

23 J. Derrida, La dissemination, *op. cit.*, p. 182.
24 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963, pp. 238-239. Hay traducción en español. Siglo XXI.

rrentemente Marcel; la comprensión implica una postergación que la simultaneidad (o instantaneidad) de la presencia deroga.

EL ULTRARREALISMO DE BORGES

> Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos el lenguaje no es más que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos es el mapa de universo.
>
> JORGE LUIS BORGES

Borges no niega la propiedad iniciática del logos. Su cuento la desconstruye: nada queda a salvo de contradicciones. Ni salvación ni orden, ya se sabe: la Palabra *ordena* el caos: lo concluye o lo *instituye*. La confusión radica en la índole de la palabra misma que es origen de la difícil compatibilidad de presencia/ausencia, de identidad/diferencia, de universal/particular. La narración la exacerba tanto más cuanto la narración tiene a la narración por tema. Confundidos desde el principio —ahí empieza el Apocalipsis— ya es imposible distinguir la iniciación —el comienzo— del fin, la revelación no termina con la catástrofe, en el cuento la convoca.

Desplazando un diálogo que los personajes no podrían establecer, las palabras del Evangelio constituyen una cita extraña, penetran la situación, se superponen a esa realidad pero no descartan otra contradicción: sin dejar de ser *acto* (configuran un "speech act" muy discutible), serían también su *modelo*. De ahí que, como comenta Borges a propósito de *Bouvard y Pecuchet* "la acción no ocurre en el tiempo sino en la eternidad", esta reflexión también correspondería a su cuento.

Dentro del marco literario que instaura el estatuto narrativo de Borges, la lectura del Evangelio concilia a la

vez modelo y realización: "El individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth", dice Borges en *Otras Inquisiciones*, y es esa coincidencia la que justifica la reflexión que transcribo como epígrafe.

Aun sin proponérselo, toda lectura atina una apropiación del texto. Como para el autor, también para el lector —aunque en forma menos inquietante— la página es el blanco de quien *apunta* "un sentido propio" pero, de la misma manera que les ocurre a los personajes de "El Evangelio según Marcos" en la *propiedad* de la lectura se confunden el rigor de la literalidad (y no evito las asociaciones de dureza y crueldad) y la búsqueda de una verdad como sentido, una segunda propiedad —que ya anticipábamos— que consiste en hacer propio el sentido, usurparlo.

En el cuento de Borges, la literalidad es una ficción literaria: la abstención interpretativa —como búsqueda del sentido puro o primario— es el primer abuso interpretativo, un refinamiento imposible que da lugar a dos aspectos de una misma austeridad; sin la interpretación (sólo se trata de una conjetura ingenua): la lealtad y fidelidad, que intentan aparecer como la manifestación de la fe, la observación de la verdad literal, dan lugar a la rigidez autoritaria donde una vez más "La letra mata y..." y una vez más, la propiedad es más arbitrariedad que exactitud.

Esta ambivalencia contradictoria de la palabra y sus propiedades constituye el estatuto mismo de la palabra, la dualidad de una naturaleza nada simple: cada mención refiere, por lo menos, dos veces, ya que mientras refiere a un individuo particular no deja de referir a un arquetipo, un universal. Se podría explicar esta ambivalencia considerando los aciertos neoplatónicos de la distinción que establece Peirce cuando opone *type* y *token*, y señala para cada palabra, la posibilidad de *recordar un tipo* (el *legisigno* en la frondosa nomenclatura peirciana) y un *objeto particular* (el *sinsigno*, en este caso) y, por lo tanto, cada palabra registra dos recuerdos, recuerda dos registros. Pero no sólo eso. La palabra *token* es particularmente feliz

porque, aparte de las dieciséis acepciones que define el *Oxford English Dictionary* en función sustantiva, a partir de su relación con *type*, trama una red semántica que recoge los pliegues de su significación. El *token* es, entre otras cosas, un "*password*", un "*mot de passe*", un salvoconducto que traspasa a través de planos y, en ese pasaje, deja entrever en el *type* el *token* y a la inversa. A diferencia del signo de Saussure, el *token* es un *signo* que, sin descartar el sentido de *evidencia*, de algo que está ahí, expresa, al mismo tiempo, el signo como huella, el signo de algo que existió y también, el signo en tanto que *presagio* de un prodigio que vendrá; el signo en todos los tiempos, algo que se presenta como un "recuerdo", un presente —un regalo— ofrecido especialmente a alguien al partir. Por él los tiempos aparecen superpuestos.[25]

El de Borges no es el *Evangelio según Marcos* sino "El Evangelio según Marcos" y la mención precisa del artículo, desde el título, inicia el proceso de actualización. La lectura actualiza el texto: de ideal a real, de la posibilidad a la acción, del arquetipo a un tipo particular, de un pasado a un presente, a partir de un original, la copia; pero, en este caso, también la copia es un origen.

Referida por el narrador-personaje, la recitación bíblica aparece "en abismo". Modelo de acción, se refleja en el cuento como en espejo, fiel e invertido, y así, empiezan a aparecer las *paradojas*. Parte del texto, los personajes no imitan una realidad histórica sino otra realidad textual.

25 El desarrollo pormenorizado de este planteo lo analizo, en estudio en curso, a partir del film de Woody Allen *La rosa púrpura de El Cairo* (USA, 1985) donde, de la misma manera que en "El Evangelio según Marcos", la acción narrativa implica más de una acción narrativa y, entre ellas, los protagonistas se desplazan de una diégesis a la otra. Este tránsito irónico se verifica, como en "El Evangelio según Marcos", es una narración cinematográfica que tiene a la narración cinematográfica por tema, un tránsito habilitado a su vez por la convicción que legitima credulidad, seducción, literalidad, convicción que comparten los personajes de estas narraciones donde se oye "I am in heaven..." entonada al principio y al final, en el cielo o en la eternidad. A partir de S. T. Coleridge y más allá de la cita de Borges transcripta en el epígrafe, el tránsito se concibe y consolida muy borgianamente.

La ilusión realista del relato no se atiene a una imitación de lo real sino a un sistema de verosimilitud transtextual. Ni el espejo colocado a lo largo del camino y del que hablaba Stendhal, ni la vida que imita al arte, según prefería O. Wilde. Si el cuento resulta verosímil, esta impresión se produce, porque la interpretación ocurre *entre* textos. Este *entre* es el hueco por el que se precipita otra forma de lectura: *El ansia de influencia* —es un título de Harold Bloom— aparece como la necesidad de formalizar una legitimación por lo menos transtextual: La Escritura —consagrada, en este caso— avala un acontecimiento narrativo que, sin los prestigios de tal precedente, resultaría poco creíble.

Una diégesis genera otra diégesis: el deslizamiento metaléptico[26] no parece ocurrir fuera de fronteras; por su índole literaria es natural que el personaje-lector encuentre inscrito, en el libro que lee, su arquetipo, "como sombra de las cosas que vendrán", según dice Pablo a propósito de las afirmaciones que, en el Antiguo Testamento, anuncian los acontecimientos del Nuevo. Es ése el fondo de realidad, una realidad que está más allá, una ultrarrealidad —también por esta razón— que se suma a las exageraciones realistas del principio.

También aquí la lectura literal es un riesgo; se produce una fijación de la escritura, una obsesión que entraña una extraña metamorfosis: como en el cuento de Cortázar, en "El Evangelio según Marcos" se convierte al lector en larva, un axolotl que se identifica, problemáti-

26 Gérard Genette, *Figures* III, Seuil, París, 1972, pp. 243-251: *diégesis* (equivalente a *historia*). En el uso corriente la diégesis constituye el universo espacio-temporal que el relato refiere o donde la historia se desarrolla. G. Genette emplea el término en el sentido que le había dado E. Souriau cuando oponía universo diegético, como lugar del significado, a universo de la pantalla, como lugar del significante fílmico, *metalepsis*: Transgresión que consiste en referir la intrusión del narrador o del narratario extradiegéticos en el universo diegético (o de personajes diegeticos en un universo metadiegético). El efecto que produce es de extrañeza, humorística o fantástica, e insinúa la imposibilidad de permanecer fuera de la narración. (Definiciones formuladas a partir de los textos de Genette y reunidas en *Maldoror* 20, pp. 142-150).

camente, porque ya no distingue entre quien mira y es mirado.

El libro leído en el libro se repite en espejo (en un libro similar) y en abismo (es un espacio distinto). Como Don Quijote, como Ema Bovary, como Bouvard y Pecuchet, es la fidelidad de lectura, literal, sin diferancia (escritura en escritura: una coincidencia), la que determina sus propias desventuras. Todo ocurre entre pares. Es Virgilio quien conduce a Dante en su Infierno. Si, como dice Derrida, no hay "hors-texte", necesariamente menos *hors-texte* habrá del texto para adentro. Como *Lancelot du Lac*, el "Galeotto"* que favoreció el amor entre Paolo y Francesca, el *Evangelio* es origen y modelo, el arquetipo de una relación fatal entre los personajes.

O LA LETRA O LA CIFRA

Entre libros no hay salida. Si los personajes intentan sustraerse a las calamidades de su situación por medio de la lectura, esa sustracción es trama y trampa. Como si al duplicarse la ficción, la ficción se negara. El texto en el texto establece una transtextualidad curiosa: por un juego de espejos crea una fuga hacia la profundidad, pero también un borde, un reparo en el abismo. La "ilusión de realidad" no se forma imitando la realidad sino reiterando la condición literaria: "Nunca pues se está simplemente en la literatura. El problema se plantea por la estructura del borde: el borde no es seguro, porque no deja de dividirse" [27]

* A partir de la *Divina Comedia*, en italiano se usa antonomásticamente el nombre de Galehault (Galeotto), personaje del ciclo bretón, para designar a cualquier persona, objeto o situación que da lugar a una relación amorosa: "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse!" (Dante, *Inf.*, V. 137).

27 J. Derrida, *La carte postale*, Flammarion, París, 1980, p. 210. (Hay traducción en español, Siglo XXI Editores, México, 1984.)

El cuento empieza antes de empezar ya que también aquí, al principio está la Palabra, no el caos. El título, evangélico, anuncia lo acontecido y lo que acontecerá. El recurso no parece excepcional. Otro cuento del mismo libro, "La intrusa", indica desde la misma zona paratextual, desde la apertura de esos textos marginales donde el cuento se inscribe, todas las referencias bíblicas, bibliográficas, necesarias para la cita pero excesivas para el epígrafe: "*2 Reyes, I, 26*", nada más. Como en "El Evangelio según Marcos", Borges precisa la referencia y se abstiene de citar. Estas anticipaciones retrospectivas que a la vez anuncian y suspenden la referencia, imitan la índole arquetípica del aleph —ya observada— en tanto el modelo presente y pasado, presente y ausente, está en cada realización y está más allá. Fue así como procedió Dios quien —según el *Midrash Rabbah*— para crear el mundo primero tuvo que consultar la Biblia, previa y presente, *causa y cosa* de la creación.

Interior y anterior, ese ingreso transtextual es un regreso: la salida es hacia adentro y hacia atrás. Como dice Derrida, toda escritura es anterior; de ahí que con ella empiece la historia: "Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos", dice Borges en "El examen de la obra de Herbert Quain", aclarando que "el débil *calembour* del título no significa *Marcha de Abril* sino literalmente *Abril Marzo*".

En "El Evangelio según Marcos" el Evangelio es interior y anterior. Por eso, la crucifixión de Espinosa está *prescrita*: escrita, anterior y obligatoria. La mención transtextual no distingue si la anterioridad es sólo anticipación o causa. En la *prescripción*, la anterioridad de la escritura se confunde con la causalidad. Su prioridad, por importancia, por precedencia, pone al descubierto la oposición entre sucesión temporal y progresiva que define la condición del significante, del signo no escrito según Saussure, y la escritura como *inversión* —revés y retornos— que es una forma de salvación por la literatura: "El tiempo recuperado", al quedar a salvo en la escritura, insinúa un atisbo de eternidad, su resplandor tanto como su conjetura.

La invención de la escritura por Hermes-Mercurio y la reconciliación de los opuestos por medio de la cruz es una idea recurrente en los textos de la alquimia, siempre dispuesta a la resolución del conflicto entre los opuestos por medio de paradojas. Quizás, como dice C. G. Jung en *Mysterium Conjunctionis*, el agente unificador es el espíritu de Mercurio y, entonces, su espíritu singular hace que el autor se confiese miembro de la Ecclesia Spiritualis, por el espíritu de Dios. Este antecedente religioso aparece en la elección del término "Pelícano" por el proceso circular, ya que el pájaro es una conocida alegoría de Cristo.[28]

Como ocurre en la novela de Proust, la lectura remite una cosa a su principio y lo que Pablo entendía por espejo —como enigma y al revés—, la tipología como anunciación, no se diferencia demasiado de lo que Orígenes entendía por apocatástasis: *restitutio et reintegratio* y las operaciones de la lectura alegórica; ni una ni otra niegan el "reversal and reinscription" que parece ser el fundamento de la desconstrucción. El libro es memoria y adivinación y, tratándose de interpretaciones, ya sea en Antioquía o en Alejandría, la repetición no deja de ser una transformación. De la misma manera que ningún libro podrá comunicar el conocimiento último, tampoco su interpretación puede ser definitiva: "querer limitar el conocimiento del texto sería tan prudente como dejar un cuchillo en las manos de un niño" [29]

La interpretación del texto reitera, revisa, en cada lectura el problema (teológico) de la comprensión, de un conocimiento que se explica tanto por *tautología* como por *paradoja*. Para Thomas Browne, los acontecimientos ordinarios sólo requieren la credulidad del sentido común,[30] el misterio es la única prueba posible de la divinidad: "Yo

28 C. G. Jung, *Mysterium Conjunctionis. An Inquiry into the Separation and Hypothesis of Psychic Opposites in Alchemy*, Pantheon Books, N. Y. 1966.

29 Hans von Campenhausen, *Les Pères Grecs*, Ed. de l'Orante, París, 1963, p. 51.

30 Sir Thomas Browne, *Religio Medici and Other Writings*, Oxford, 1964, p. 9.

soy el que soy", habilita la fundación de ese misterio y las tentativas de una teología negativa que, como *Docta Ignorantia*,[31] afirma por la negación; la definición sagrada afirma la indefinición; recorre el discurso sin interrupción, girando, sobre sí misma. El final vuelve al principio radicando la paradoja del conocimiento capaz de conciliar tanto el revés como la repetición.

Analizando la complejidad de las paradojas, Rosalie L. Colie entiende, a partir del *Sofista*, del *Teetetos* y del *Parménides*, que los problemas derivados de la ineludibilidad de las contradicciones se plantean a partir de la propia naturaleza del *logos* y la consecutiva existencia de dos reinos aparentemente antepuestos uno al otro, como que lo que es real en uno no pudiera serlo en el otro: "Las paradojas esperan necesariamente a esos hombres tan osados como para llegar a los límites del discurso".[32]

De la misma manera que las paradojas, las operaciones desconstructivas cuestionan los mecanismos de comprensión y, sobre todo, las certezas que esa comprensión establece: "Certum est quia impossibile est". Pero ni las paradojas ni la desconstrucción tienen fin. La paradoja se niega a sí misma, y al negarse, el fracaso de la definición constituye una especie de definición; esta contradicción vale también para la desconstrucción que, deliberadamente, evita definirse, tienta con desconstruirse. Como dice Oscar Wilde "las paradojas son muy peligrosas", apenas se invocan ya resulta imposible eludir su ocurrencia. Niega la definición, se niega a sí misma, intentando, por esa autodesconstrucción, socavar la clausura de las fórmulas disciplinarias, de las normas académicas, de los sistemas que son los medios más rigurosos de la limitación —o los medios de la limitación más rigurosa—.

"My end is my beginning" —la frase que Borges atribuye a Schiller, queda inscripta en el anillo de la Reina de Escocia para confirmar su fe cristiana y desafiar así la

31 Nicolas de Cusa, *De la Docta Ignorantia*, Ed. de la Maisnie, París, 1979.
32 Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica*, Princeton Univ. Press, New Jersey, 1966.

ejecución y la muerte. La necesidad de un recorrido circular, el regreso al principio, la contradicción como visión especular, la disposición en cruz como conciliación de los opuestos, la literalidad imposible, la imposibilidad de parafrasear la paradoja, la inscripción en el anillo podría ser también enigma y consigna de la comprensión textual.

Quizás la mayor fidelidad verifica la mayor paradoja.

UNA HIPOTESIS DE LECTURA: LA VERDAD SUSPENDIDA ENTRE LA REPETICION Y EL SILENCIO

El texto transcribe parte de una conferencia que, con el mismo título, fue dictada en la Universidad de Yale, New Haven, febrero de 1984.

Tanto se ha hablado en los últimos años de los problemas de la lectura, de la participación del lector en la producción del texto que, si todavía nos formulamos la pregunta básica: "—¿Qué hace el lector cuando lee?", sorprende que la respuesta: "—Hace silencio", pueda sorprender. No debería. Hace cerca de dieciséis siglos, San Agustín se sorprendía al no oír ninguna voz durante las lecturas de Ambrosio de Milán. (La información es de Borges.) No hace tanto, aunque ya pasó aproximadamente medio siglo, el propio Borges confiaba en que cierto porvenir aguardaba aún a la literatura, y esa confianza se basaba únicamente en que —a pesar de todo— la literatura presentaba lo que él llamaba "un síntoma venturoso": "Ya se practica la lectura en silencio" escribía, y esa anticipación —apenas un síntoma de otro silencio literario, mayor y diverso— le bastaba para no desesperarse ante los excesos retóricos de los escritores de su época y de su lengua.

Los antecedentes del tema no faltan. Por eso no fueron los teóricos de la recepción literaria quienes descubrieron la importancia del lector. A pesar del notable desplazamiento metodológico y de objeto que avalan: del autor a la obra (de la obra al sistema, habría que agregar), de la obra al lector, conviene recordar que el problema de la recepción literaria y estética ya había sido objeto de preocu-

paciones y elaboraciones tan antiguas como los primeros discursos.

Se ha insistido redundantemente en que el discurso *procede de* y *evoca* un discurso anterior; no se ha dicho tanto que el discurso *produce* y *provoca* un discurso posterior.

En efecto, basta con decir: *toda proposición es una propuesta.*

Desde que se formula, el juicio es juzgado: sobre E. A. Poe, Marie Bonaparte; sobre Bonaparte, Jacques Lacan; sobre Lacan, Jacques Derrida; sobre Derrida, Barbara Johnson; sobre Johnson, Rodríguez Monegal; y la nómina no se acaba aquí porque una vez que se produce la *precipitación crítica* (*precipitación* en el sentido químico del término pero, sobre todo, como un apremio a la obra, una inclinación sobre el abismo, también), es difícil interrumpir el vértigo interpretativo.

A pesar del interés y la dedicación a los diferentes aspectos de la recepción, el *silencio de la lectura* no fue atendido suficientemente por la Escuela de Constanza.[1] Sus valiosas contribuciones se dirigieron mayormente —más que al estudio de la lectura propiamente dicha— al examen de una lectura-escritura (una actividad sustancialmente diferente), y al reconocimiento de los *blancos* —conocidos en inglés por *gaps*, en francés por *trous*, en alemán por *Leere*, y más conocidos por la profusa sinonimia con que se suele denominar las formas del vacío.

El silencio de la lectura es otra cosa. Se trata, en efecto, de un silencio *prescrito* y la prescripción es *literal: anterior y obligatoria*. Es así que el silencio del lector se hace cargo de una escritura previa, comprometiendo problemas de orden lingüístico (el problema del "discurso repetido")[2], que se conectan fácilmente con tópicos de estética, semiótica, retórica, poética (entre otras disciplinas): los más transitados, los más recientes: el fenómeno general de la *transtextualidad* y sus cuatro variantes funda-

1 El número 19 de *Maldoror* fue dedicado al estudio de la Teoría de la Recepción Estética con colaboraciones de la mayor parte de los integrantes de la Escuela de Konstanz.

2 E. Coseriu, *Problemas de semántica estructural*. Madrid, 1977.

mentales (según la tipificación que Gérard Genette formula en *Palimpsestes*); de la parodia y las suyas.

Se ha generalizado de tal manera la visión transtextual que, a esta altura, no sería exagerado poner toda *la literatura entre comillas*. De manera similar, pero con propósitos y observaciones diferentes, Husserl había puesto *entre paréntesis* el problema del mundo exterior —un reducto para el mundo objetivo, la llamada *epoché* fenomenológica. Como solo existen en la escritura, esas comillas podrían valer como su *emblema tipográfico*: señalan el carácter citacional del enunciado; salvan el sentido especial por medio de una indicación que lo destaca; ponen en evidencia la función poética (y la denomino así, según Jakobson, para abreviar argumentos), con la consecutiva obliteración o postergación de la transparencia referencial. Llamando la atención sobre sí mismo, el enunciado —que está entre comillas— marcaría además que se constituye en su propio referente. Esta autorreferencialidad no implicaría exclusivamente el cumplimiento de una función metalingüística ya que, *"soi-disant"*, interesa tanto por la referencia a sí mismo como por la pretensión: *su autorreferencia y su caracter ficticio*.

Semejante al *Quijote* de Pierre Menard (la obra invisible de ese lector paradigmático de Borges), la lectura se cumple como un acto de comunicación diferente ya que observa una posición de equilibrio difícil, suspendida entre la repetición y el silencio. Ambos, repetición y silencio, son temas que vienen afectados por disciplinas diversas pero afines y que atienden al oyente (lingüística), al destinatario (semiótica), al lector (retórica, poética, hermenéutica, teoría literaria), incorporando un abordaje postestructuralista, pragmático, por medio del cual se reconoce la importancia prioritaria de las condiciones de comunicación con respecto a los recortes metodológicos y las abstracciones sistemáticas.

Se soslaya así la prescindencia forzada o artificiosa con que se había ignorado las circunstancias en las que se formula el enunciado y entre las que se encuentra el lector. Recuperadas las circunstancias para el análisis del discurso, el lector empieza a adquirir una posición deter-

minante: es el lector quien recurre a la obra textualizándola, contextualizándola, devolviéndola a su historia (la del lector, la de la obra), una *vuelta* —un retorno, un revés— ya que, contradictoriamente, recupera así la dimensión que pretendió y logró superar.

Como lo explica la teoría de la recepción estética, esta vuelta tiene como punto de articulación los intervalos, hiatos, blancos, vacíos, márgenes, fracturas, fisuras, lagunas; aproximadamente, lo que los lingüistas —menos imaginativos, más cerca de la lógica esta vez— clasifican como implícitos y presupuestos. La abundancia onomasiológica hace referencia a la elaboración por el lector de una materia tácita a medias: *lo no dicho entre lo dicho*.

ESENCIA E IMITACION

Pero esta materia no es exclusividad del lector. A partir de las palabras y entre ellas, se configura un silencio fronterizo, un silencio que es atribución y característica del receptor en general: en el cine, en el teatro, en el concierto, en el museo; ese silencio es condición de su presencia, una necesidad (porque hace falta y porque no puede ser de otra manera), *su presencia esencial*: una *participación* tan indispensable como imperceptible.

De ahí que semejante participación valga como una especie no ortodoxa de la "parousía" ya que, como aparece en Platón, la *parousía* es la manifestación de una relación momentánea y esencial (una presencia) en la cosa (una imitación). El silencio de la lectura se presenta como una relación de participación, momentánea e imitativa, una unión esencial en lo material.

Por otra parte, la condición silenciosa no es un objeto de estudio privativo de este análisis de la recepción. Con anterioridad al interés especulativo, se observa que la literatura, por su parte —como ya lo anticipaba Borges en el ensayo que se citaba— daba cuenta de una preferencia similar: la opción por el silencio.

Expresada por la escritura, esa opción aparece formulada como una desconfianza general, una resistencia: contra

la ambigüedad de la palabra, contra las cerrazas del discurso, contra la irrefutabilidad de la escritura. Desde Octavio Paz a Maurice Blanchot, desde Juan Rulfo a Marguerite Duras, entre Samuel Beckett y Eugène Ionesco, saludando al pasar al océano, como el conde de Lautréamont: ya no puede aceptarse fácilmente ni la evidencia verbal (*cualquier mención*), ni las verdades establecidas (*cualquier mentira*). Con razón se indignaba el personaje de Gracián ante el Embustero Historiador "que se atrevió a negar la prisión del Rey Francisco en Pavía"; con bastante alarma, sin embargo nos reímos de las fotos de Zelig en la película de Woody Allen: Zelig con el presidente Wilson, con el Papa, con Hitler. Con mayor alarma, con mayor indignación, no se toleran las "obscenidades" de Faurisson;[3] no valen como anécdotas, su inmoralidad es otro *lapsus* que nos permite entrever el desajuste, ese deslizamiento tan problemático de la representación en la presencia, del que ni la evidencia se salva: "Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del Mundo era el mismo Mundo, cerrado cuanto más abierto".

UNA DOBLE CUESTION

Algo así como una aspiración u obsesión esotérica ha ganado al siglo. Semejante a lo que Wittgenstein llamaba *"Wille zum Geheimnis"*: una voluntad de secreto domina las actitudes y determina las investigaciones; pero, al mismo tiempo, creo que esa voluntad de secreto entra en una curiosa colisión dialéctica con lo que yo llamaría *Wille zu sagen*: una voluntad de decir, un *querer decir* (que no es *significar* simplemente, aunque no lo descarta).

Me detengo un momento para considerar una combinación sintáctica que parece asociarse para contradecirse *di-*

3 Después de algunos intentos críticos (Rimbaud, Lautréamont), trató de lograr cierta notoriedad sosteniendo, hacia 1980, que Auschwitz, las cámaras de gas, el genocidio no habían ocurrido; opinaba que la barbarie nazi no habría sido para tanto. Faurisson, ¿tiene nombre?

go o *quiero decir*. Si *digo*, dejo de *querer*; si *quiero*, dejo de *decir*. El discurso es el espacio donde se entabla una lucha entre el significado (de la palabra) y la intención (del hablante) y donde se pone en juego la misma índole del lenguaje (y no sólo en estas perífrasis contradictorias). En esa colisión conjugada radica su *verdad*: la verdad como querer y como decir (una forma patética y semántica a la vez).

La voluntad de secreto y la voluntad de decir coinciden en la literalidad del texto, ajustándose dialécticamente, dando lugar al advenimiento del acontecimiento literario. La estética del siglo XX se manifiesta ambivalentemente: por un lado los excesos de la explicitez (desde los medios masivos de comunicación a las insistencias reiterativas de Andy Warhol); por otro, el sigilo de las obsesiones esotéricas y las reglas del claustro. No sólo el psicoanálisis, otros métodos y prácticas han mutliplicado sus trámites hacia la interioridad: "la fascination du dedans", la averiguación de un secreto sospechado, la revelación, si no errónea seguramente errática, por la que se sigue arriesgando "la quête de la vérite": "la quête", una cuestión, un problema, una pregunta, al confundirla con una respuesta, la solución del enigma: porque la convicción del acierto es el mayor peligro: la trampa. Más vale mantener el enigma, continuar la búsqueda, aunque conste que así la verdad se escurra en la "semiosis ilimitada" de Peirce, ya que esa fuga no es una falla, una falta, sino su fatalidad: su manera de ser necesaria.

Por un lado, las doctrinas se ocupan de la recepción y —yo diría del silencio. Por otro, el arte, la literatura, formula la preterición más desmesurada de su historia: "Guardar silencio... por la palabra", se desconcertaba Blanchot. Por ahora, no hay alternativa. Todavía no se ha accedido a "esa escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos" que anticipaba Borges. En materia literaria, la resistencia a decir solo existe si se dice. Sin embargo, la desconfianza hacia cualquier forma de representación se manifiesta en la multiplicación de obras que suspenden las fronteras precisas entre el adentro y el afuera, la diégesis y la ex-

tradiégesis, radicadas en esa zona franca donde se confunden una historia que se cuenta y otra que ocurre.

LA LECTURA COMO HIPOTESIS

El título proponía "una hipótesis de lectura", pero la propuesta vale también al revés: *la lectura como hipótesis*, literalmente: una *suposición* (y no hay porqué evitar lo que dicen las palabras). Hipótesis, suposición, algo que está puesto debajo: "to understand", eso es entender o interpretar. "Comprender cómo se comprende es la tarea específica del semiólogo", decía Christian Metz y es ese propósito específicamente el que justifica la observación del receptor: alguien que debe comprender.

En la comunicación oral, le basta con oír: entiende porque oye ("il entend"), porque ese diálogo sólo se produce en *una situación dada*, no puede ser de otra manera. En la comunicación escrita, la literaria sobre todo, la situación ya no está dada o la que está dada no es la que habilita la comunicación: al contrario, se presume que la interfiera (de ahí las tentativas de anularla: la oscuridad, el rincón, la lámpara, el silencio: el *acogimiento* literario como *recogimiento*).

Esta *diferencia* (otra palabra que a partir de J. Derrida ya está ocupada en gran parte por la *diferancia*), como diversidad y como postergación, es la primera o primordial causa del acontecimiento literario, quizá el fundamento mismo de la transitada *literariedad*. Es en la comunicación *diferente*, *diferida*, que sobreviene la *imposición* de interpretar.

LA IMPOSICION DE INTERPRETAR

Imposición o *impostura*: una exigencia y una ficción. El requerimiento que promueve la percepción de la escritura literaria es que registra una cosa y provoca "otra cosa". De ahí que toda lectura sea la puesta en práctica de una actividad *alegórica*, por lo menos en el sentido que

recupera Heidegger para el término: *alegoría* como *alegorein*, *alegoría* como *otra cosa*.

Esa certeza alegórica comporta una de las mayores inquietudes del lector; una obligación (la imposición), en parte, y parte de su mala conciencia (la impostura). El lector es heredero de una prolongada tradición teológica, hermenéutica y filológica: doctrinas y cánones de la ortodoxia judeo-cristiana, análisis y críticas formales pre-estructuralistas, consolidan esa inquietud. Coinciden en la subestimación del presente del lector: la convicción de que para comprender es necesario superar las propias circunstancias, abstraerlas, renunciar a uno mismo y conformarse.

Son tentativas para recuperar el universo original del autor: reconstruir sus referencias se confunde con la interpretación auténtica y lo demás es arbitrariedad o interferencia. Eso cree.

El debilitamiento de la situación enunciativa que produce el lenguaje escrito siempre fue causa de un *dilema deíctico*: desde las soluciones difícilmente viables inventadas por la cortesía epistolar latina hasta la "carta blanca" (K. Malevitch, V. Kandinsky, Y. Klein, R. Ryman, etc.); sus pinturas son menos bandera blanca que confianza en el receptor. Son cartas en blanco, no ocultas ni perdidas, que expone sin subterfugios el autor y utiliza el lector; pero la prodigalidad resulta asimismo sospechosa: el campo simbólico cede todo el terreno al mostrativo; aunque es el otro extremo, el dilema queda igualmente planteado.

En el texto literario también se verifica cierta "coacción" pragmática. La dependencia histórica no es una opción sino una necesidad: la incidencia de los entornos define, si no el significado, seguramente el sentido. El lenguaje oral tampoco hace explícitos los entornos, pero los usa.

SUPOSICIONES DEL LECTOR

De la fragilidad de las ilusiones reconstructivistas, trató de prescindir la estética de la recepción. Hans Georg

Gadamer antes y más tarde Hans Robert Jauss y su grupo, entendieron que la comprensión no es necesariamente la *repetición* de una instancia del pasado: como Pierre Menard —pero sin conocerlo— desisitieron de esa tarea por imposible y por inútil. Para ellos, la comprensión es una *mediación*, la fusión de horizontes ("el horizonte de expectativa", el que se atribuye al autor, con "el horizonte de experiencia" del que no puede prescindir el receptor). No rechazan abordajes hermenéuticos, ni filológicos, ni históricos, pero tampoco soslayan la poética, sus reglas, el método (especialmente las doctrinas de los formalistas del círculo de Praga).

Pero, personalmente, más que *reconstrucciones* de filólogos, más que *modelizaciones* provisoriamente rigurosas, más que la *mediación* de hermeneutas recepcionistas, creo que la lectura es una *suposición* —esa es la hipótesis— porque o bien todo es repetición (y si ya lo era en la época de Coheleth, lo que será ahora, décadas de siglos repitiendo el Eclesiastés), o bien, nada es repetición ya que el río pasa y el hombre tampoco queda, o la misma repetición es diferente.

Esta suposición que sería la lectura no implica reformular la función estética como "el principio vacío" que definía Jan Mukarovsky, apto para reorganizar y dinamizar todas las demás funciones que cumple el hombre en su acción cotidiana, ni de asimilarla a la conciliación de horizontes que formula la teoría de la recepción, según la cual la función estética no suspende las otras funciones porque, dialécticamente, al negarlas, las adopta, sino observar la función estética, la recepción, la lectura, como una suposición: tan irrefutable como *eventual* ya que se basa en una *temporalización* intrínsecamente antitética: un presente que es pasado, un pasado que es futuro, etc.; la negación de un tiempo por medio de la incidencia sincrónica de todos los tiempos. Desde Aristóteles hasta Benedetto Croce, otra vez, obra de arte versus historia: la simultaneidad como intemporalidad tiene que ver con el tiempo detenido de la *Recherche* más que con las abstracciones de Saussure.

LAS CRISIS DE EL CRITICON

El malestar o los remordimientos del lector participan en algo de una culpa que se conecta más con "no saber" que con "saber". Pero más vale empezar con la historia reciente y partir de las frustraciones de la recuperación historicista y las exageraciones a que llevaron los sondeos biográficos, las indagaciones de Sainte-Beuve, la importancia de lo socio-histórico para Hipólito Taine, y que fueron causa —por reacción— de otras exageraciones: las prescindencias formalistas, los cánones estructuralistas, de los que podría temerse todavía, su fácil conversión: de refugios metodológicos y objetivos a enclaustramientos totalitarios de la "verdad", olvidando que también los métodos y sus consecutivas verdades son tan históricos como las anécdotas y, por lo tanto, circunstanciales, pasibles de todas las crisis y críticas: de edades, épocas y cambios, como se entiende triplemente en los bien denominados capítulos de *El Criticón*.

La interpretación es una *representación* pero, contradictoriamente a la interpretación tradicional, no procura "el pasado del presente" (filológico, arqueológico, histórico, hermenéutico, etc.) sino —agustinianamente— otro presente del pasado. Entiendo que, desde el punto de vista del lector, *representar* es hacer presente un pasado —una operación temporal, histórica— tanto como *actualizar* —en el sentido de que la lingüística da al término— una operación filosófica, *realizar*, tal como se entiende en español más "*to realize*", entender, darse cuenta el privilegiado significado que tiene en inglés.

Entender es tanto hacer presente un pasado como hacer presente otro presente. No es sólo un juego de palabras. El problema radica en la ambigüedad de *presente*: presente/virtual, presente/pasado.

Habría que entender esa "contemporaneidad" no como una abstracción o prescindencia de lo temporal sino como un desafío que formula la escritura a la historia (aunque la historia, de la escritura dependa). La obra sólo existe como *texto*, como una forma de estar ahí, de estar presente. Por algo sobreviven los mensajeros que se escapan

de la catástrofe para referir a Job las calamidades de su familia y de su hacienda; como Scheherezade, sobreviven para contar o por contar, más bien mientras dispongan de la buena voluntad de su narratario.

POSICIONES Y SUPOSICIONES

La lectura es una suposición del texto; por eso la verdad queda suspendida: está ahí pendiente, escasamente firme, provisoria; más que presente, inminente; más que una ocurrencia, algo que está por ocurrir, manteniéndose: "maintenant", ahora, procurando una estabilidad difícil, a merced de todos los tiempos y, a pesar de eso, concentrando "la espléndida contemporaneidad" que, según Gadamer, irradia la obra.

Como toda suposición, la que realiza la lectura es *irrefutable*. No cabe discutirla porque la verdad está suspendida, pero también está suspendida la falsedad: no corresponde a la lectura formular axiomas ni concluir definiciones. Tratándose de una ficción, la verdad está suspendida por eso mismo. Sin embargo, como en la historia, en la filosofía, en la ciencia, la búsqueda de la verdad es la gran preocupación literaria: el autor, el lector, el crítico, hasta los personajes concurren a la búsqueda. Aunque así planteada, da la impresión de que se tratara de una gran paradoja: ¿buscar la verdad en la ficción? Ya lo había intentado Hamlet, y le había dado resultado:

> The play's the thing
> Wherein I'll catch the conscience of the King.

Entre la ficción y la verdad, entre escepticismo y broma, un epígrafe de E. A. Poe introduce *The Thousand-and-Second Tale of Scheherezade*: "Truth is stranger than fiction. Old saying." El epígrafe parece cumplir con todos los requisitos del paratexto[4]: ¿Quién lo formula? ¿el

4 Aunque distante del texto mismo, el paratexto (títulos, prefacios, epígrafes, etc). limita la obra, la define explícitamente.

autor?, ¿el narrador?, ¿la tradición? Las voces individuales y colectivas, literarias y sociales, se confunden en esta *máxima*: una verdad que se llama así porque pertenece a todos o, por lo menos, a la gran mayoría. Sin embargo, hace un par de meses John Searle objetaba a Jonathan Culler que hubiera afirmado "Truth is a kind of fiction", a pesar de que la variación imprime a la fórmula es bastante menos contundente que la sabiduría aceptada y compartida del proverbio citado tantas veces.

El tema no es sólo un tópico de la teoría ni del conocimiento popular sino un lugar común de las preocupaciones estéticas, la encrucijada donde se encuentran narradores típicos y algunos personajes especialmente ladinos, figuras que aparecen diegéticamente, formando parte de la narración, pero que, como esas inscripciones marginales —la de Poe, por ejemplo—, están siempre a mitad de camino, en los límites, entre la naturaleza y la obra, entre la realidad y la ficción, entre la verdad y su desmentido.

En las convenciones cinematográficas, la práctica paratextual aparenta fórmulas más burocráticas. La inadvertencia del espectador es parte de su confianza y casi no ve ni lee los cartelitos preventivos con que inician o concluyen tantos filmes, desmintiendo sus comprometedoras verosimilitudes. Pero basta con que la convención esté formalmente impuesta para tentar la ocurrencia paródica.

Que se trate de información o de invención no depende tanto de la obra como de la pragmática del texto. Como dice Oswald Ducrot en *Dire et ne pas dire*, también "la información es una ilocución", es un "speech act" que no se puede llevar a cabo si el destinatario no reconoce de antemano "competencia y honestidad" en el hablante como para informar y dar crédito a su información. ¿Otra cuestión de fe? Se trata en definitiva también de una creencia, y de ello depende. No estamos demasiado lejos de la actitud con que definía Coleridge la recepción de la ficción literaria, o de toda ficción.

Nietzsche reivindicaba "un derecho de mentir" (Berechtigung zur Lüge). Oscar Wilde, por su parte, se lamentaba de la decadencia de la mentira (*The decay of lying*). Todo es interpretación, incluso la formulación más científi-

ca, "Cette sorte de vérité imparfaite et provisoire qu'on apelle la science", decía Anatole France anticipándose a la preocupación obsesiva, hoy en día, de sus compatriotas, Edgar Morin, Jean Baudrillard, Paul Veyne, Michel Foucault y tantos otros filósofos, epistemólogos e historiadores.

Por ser interpretación, también la verdad científica está sometida a las circunstancias de su formulación, a la situación en que actúa el intérprete, a las coordenadas del discurso. Un romanista, Hugo Schuchardt, había dicho, al pronunciar su lección inaugural en Viena, que toda teoría debería empezar por la biografía de quien la expone. Hoy se reconoce que cualquier método es un sistema operativo establecido, un establishment, y, por lo tanto, un sistema de entrada de la historia en la obra, un aparato atenuado de producción del texto, la retícula a través de la cual se observa un objeto, con la convicción de que ese objeto reticulado es el objeto mismo, tal cual es; una convicción como cualquier otra.

LA BUSQUEDA DE LA VERDAD

Buscando la verdad en el texto, el lector se propone una operación *etimológica* sin saberlo. Realiza una gestión lingüística potencial a partir de la cual intenta encontrar la verdad en las palabras, su *etymon* textual. Porque desde Aristóteles ya se sabe que la verdad no está en las cosas ni en los seres sino en una correspondencia. También en la lectura: la verdad es una relación intelectual que establece coherencia entre la representación que concibe, momentáneamente y sin dejar rastros, el lector, y la representación que la obra propone *indefinidamente* —tanto por infinita, ilimitada, como por incierta e imprecisa.

Como decía Aristóteles, más interesa en la obra lo verosímil que lo verdadero y la verosimilitud es —según el análisis que realiza Gérard Genette— una verdad posible en tanto se adecue coherentemente a las normas en vigencia. Aunque no quede registrado, es el lector quien intenta realizar la convergencia transhistórica, por medio de un re-

corrido *anafórico*, un salto atrás que no lo aparta de su presente, encabalgando lo literal y lo literario, contrayendo lo ya dicho y lo no dicho, la repetición y el silencio.

El lector no define pero supone una verdad textual, una relación dinámica que se tiende entre una idea y otra idea, entre la intención y la interpretación, entre el autor y el lector.

Desde el punto de vista del lector, la verdad literaria implica un doble proceso de *reflexión*: por una parte, una meditación, una averiguación (interpretación del texto), por otra es reflexión por imitación (otra interpretación): una imagen que refleja al lector en el texto. Proust decía que el lector es leído por el texto, un axolotl, podría haber dicho Cortázar; un camaleón, como Zelig: una reflexión imprevisible que transfigura el texto cada vez. La interpretación define el sentido: *un sentido consentido*, un consentimiento, entre lo conceptual y lo afectivo.

Si bien la obra, que permanece, suprime la eventualidad, el texto no se propone como una abolición del azar. Esa es la diferencia: el texto es el espacio de juego (un "Spielraum" decía Gadamer), donde *el azar está dado*, y quizá este dado no se diferencie demasiado de otros con que desde hace tiempo se viene jugando. Se hizo famosa la comparación de Saussure: una sincronía de la lengua como una partida de ajedrez; para Gadamer, todo proceso de comprensión es un juego.

Reglas, posibilidades que se actualizan, riesgos, la conjugación de azar y determinación en una representación que se olvida como tal. Se juega la partida y se juega el jugador; el lector piensa que deja la sociedad al margen pero la sociedad no puede permanecer ajena, sigue atentamente las alternativas, observando juego y juicio, reglas y prejuicios: por eso no se entiende mal si más que una verdad, la *verdad* del texto sea una *versión*, o mejor, más de una versión, la *diversión* tal vez.

JORGE LUIS BORGES: "1984"

Poema inédito, dictado por el autor para el número especial que *Jaque* le dedicara. Montevideo, 9 de noviembre de 1984.

Quiero olvidar los muchos borradores
a cuya difusión me he resignado;
quiero olvidar mi módico pasado
y gozar de estos años, los mejores,
de aceptada ceguera y de no avaro
amor inmerecido. Las naciones
del planeta me honran. ¡Cuántos dones
me depara el azar! Todo esto es raro.
Quiero olvidar la ensangrentada historia,
la espada y sus batallas, no el poeta
que dulce las cantó, no la secreta
música tutelar de la memoria.
Quiero cantar la patria: los ocasos,
las mañanas, las voces y los pasos.

JORGE LUIS BORGES
Buenos Aires, 15/9/84

PIERRE MENARD, "LECTOR DEL QUIJOTE"

El texto que se transcribe es parte de una conferencia dictada en la Universidad de Florencia, Italia, sobre *Pierre Menard, autor del Quijote*. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1939.

Que otros se jacten de las páginas que han escrito, a mí me enorgullecen las que he leído.

JORGE LUIS BORGES

No es Pierre Menard quien inicia una "cuestión de Cervantes" —que habría sido tan legítima como haber cuestionado la identidad de Shakespeare o seguir planteando la cuestión homérica. En realidad, la primera *desautorización*, una *auto/des/autor/ización* más bien, la propone el propio Cervantes, cuando responsabiliza a Cide Hamete Benengeli de la redacción de los manuscritos que cuentan aventuras y des(a)venturas de Don Quijote.

Otro problema de autor se plantea poco después; del caso da cuenta Ernst Bloch cuando compara la escasa diferencia de fechas entre la publicación del *Quijote*, en España y la notable traducción que de esta célebre novela apareció en Inglaterra. Recuerda que el hecho llamó tanto la atención (por la proximidad de las fechas, por las excelencias en sí), que la gente no dudó en atribuir a Francis Bacon —a quien por otra parte ya se le habían atribuido asimismo comedias y tragedias de Shakespeare— la redacción del *Quijote*, suponiendo, con más suficiencia que fundamento, que aquella primera versión en español, no era sino la traducción de un pequeño oficial llamado Cervantes. (Debería anotarse un atenuante, sin embargo: el problema de la adopción tardía (1752) del calendario gregoriano por los británicos —problema de iglesias— y, principalmente la controvertida

fama de Francis Bacon, darían verosimilitud a lo que podría interpretarse como una simple impostura.)

Posteriormente, Miguel de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, contribuyó a aumentar (o actualizar) los desconciertos, atribuyendo a Don Quijote mismo la creación de la novela que lleva su nombre.

Otra vez: *El creador creado*: un personaje autor del autor y de sí mismo. Mas que una situación paródica, la contradicción plantea una problemática estética —teológica, sin duda— que daría para discutir largamente en otro lugar. Sólo por anticipar un posible enunciado del problema: Dios crea al hombre para que lo cree o para que crea en él. *Creer* y *crear* como dos acciones que se asimilan en una misma consagración, en una misma fe. El enunciado daría otra variante de "Vergine madre figlia del tuo figlio".[1] Del creador a la creación, la *autoridad* se desplaza, tanto por *realización* como por *poder*.

Por algo será que para *Don Quijote* se encuentran tantos y tantos tipos de autor: un moro, un filósofo inglés, un oscuro oficial español, un narrador, un personaje. La lista no puede terminar aquí. De ahí que no sorprenda que ahora —por ahora— sea un lector, su autor.

Por ejemplo, Pierre Menard: *Pierre Menard por paradigma*.

Aparentemente ajeno a este intricado problema de autos y fueros, Borges —sin planteárselo— lo resuelve, una vez más, por inversión, por paradoja, con un recurso de ficción que es bastante más que una significativa ocurrencia.

En su cuento, *Pierre Menard, autor del Quijote*, es un erudito, amigo y admirador de Pierre Menard, quien se hace cargo de la narración por medio de una nota que dedica a este escritor de Nîmes, a fin de corregir, con sus informaciones y comentarios, los errores de catálogo que los apresuramientos necrológicos y homenajes póstumos a Menard, precipitaron: la alarmante omisión del *Quijote*, su obra maestra.

1 Dante Alighieri. *Divina Comedia*. Paradiso, 33.

Las consideraciones de este crítico inscriben el cuento de Borges dentro de una categoría narrativa que se está haciendo cada vez más activa: la "crítica-ficción" y, sobre todo, la "lectura-ficción" (*El nombre de la rosa*, la novela de Umberto Eco; *Si una noche de invierno un viajero*, la de Italo Calvino, entre otros) que se extienden por combinaciones imprevistas de aventura intelectual o de épica teórica, el campo de la ficción más allá de los géneros tradicionales.

La inversión que propone Borges en este cuento implica una oposición particular pero que podría hacerse extensiva a toda su obra. Del mismo modo que R. Barthes[2] proponía orientar la investigación de Proust a partir de un régimen de inversiones: la "enantiología" (del gr. *enantios*: contrario) o "discours du renversement" (porque Barthes reconoce —presocráticamente— que entre la oposición de contrarios se encuentra el origen de toda cosa), el universo imaginario de Borges corresponde —todavía con mayor nitidez que en Proust— a esta estética especular, una nueva versión del transitado "monde renversé". Estudiando otro cuento de Borges, "*La forma de la espada*", preferí denominar esta estética con un nombre todavía más cacofónico que el de Barthes, pero más específico también: la *catoptromancia*, la adivinación —una mancia— por medio del espejo (gr. *katoptrikos*).

Entre espejos, Borges procura averiguar una verdad que se oculta, apenas si se refleja (*speculum in aenigmate*) su imagen invertida. Borges dobla esa inversión. En Pierre Menard, es una inversión que se multiplica, vale como revés y contrariedad, pero es a partir de esa "puesta en espejo" que un texto empieza. Establecida entre los polos autor/lector, la inversión revela la solidaridad de dos funciones opuestas —simétricas, similares— del acontecimiento literario. En esta oposición necesaria se juega la literatura.

De ahí que para observar las alternativas de ese juego,

2 Roland Barthes. "Une idee de recherche" en *Recherche de Proust* París, 1980.

haya recurrido a la asistencia de una teoría de la recepción, una doctrina que he tratado de interpretar como "una retórica del silencio",[3] ya que de la lectura, que es una acción, silenciosa, depende.

Para J. Starobinski "El solo hecho de sobrevivir es índice de un acogimiento", no duda de que la relación receptiva asegura la existencia de la obra. No es la única mención sobre esa reciprocidad básica entre escritura y lectura: Decía E. Levinas a propósito de sus lecturas de M. Blanchot que "El libro no existe sin mi exégesis". Según la "Rezeptionaesthetik", la historia de la literatura y del arte en general han sido demasiado tiempo sólo la historia de autores y obras. Considera que ninguna teoría precedente atendió suficientemente el hecho de la recepción y las condiciones históricas en que ésta se produce. Si bien esas teorías anteriores observaban discontinuamente el circuito de la comunicación estética, se disminuyó o simplemente, se omitió el tercer estado, el tercer excluido, el lector, el oyente o el contemplador.[4]

No sería necesario hacer constar, sin embargo, que no es la primera vez que en planteos de estética se toma en cuenta al destinatario de la obra. Desde la consabida catarsis artistotélica, la misericordia de San Agustín y posteriormente sus nociones afines: sinfronismo, "Einfühlung" y variantes: empatía, simpatía, o la "Verfremdungseffekt" (el extrañamiento) por contraria, semejante, han atendido más o menos someramente las instancias de la recepción. Tampoco deben pasarse por alto las funciones del receptor que, a partir de formas estéticas particulares, ha analizado con carácter general Umbero Eco en *La poética de la obra abierta*.[5] Son aperturas que incluyen la actuación lúdica, re-creativa, competitiva y real del receptor, quien crea efectivamente a partir de una obra que así lo requiere, o aperturas entendidas como virtualidad interpretativa, condicionada

3 L. B. de Behar. *Una retórica del silencio*. México, 1984.
4 H. R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. París, 1978.
5 Umberto Eco. *Obra abierta*. Milán, 1962. Trad. Barcelona, 1963.

por "lecturas" diferentes correspondientes a estadios biográficos diferentes: "Toda mi vida modifica el libro que estoy leyendo", decía Borges en una de sus últimas conferencias de Montevideo.[6]

La enumeración precedente aunque vasta, no agota el inventario; sólo comprende algunas de las distintas formas conjeturales del acceso por parte del destinatario —experiencia estética mediante— a una interioridad que es alteridad. Son nombres diferentes que aluden al silencio específico con que el público atiende a la obra pero que no se confunden con pasividad o inercia. Más que una reacción es una co-acción en tanto participación compartida, colaboración sí pero también compulsión, una acción obligatoria: un silencio inherente, necesario a la condición de lector, de espectador, de oyente. La suspensión o menor interrupción de ese silencio provoca distintos grados de violencia: desde la desaprobación como forma de sanción social hasta la pérdida del status del receptor, ya que cualquier pronunciamiento —fuera de los gestos de acogimiento convencionales: aplauso, bravos, etc.— *transgrede* su condición receptora.

La severidad de la sumisión se advierte con mayor evidencia en las artes del espectáculo donde el fenómeno del silencio se exterioriza, la teoría se hace exhibición. El espectador debe permanecer silencioso: prohibido hablar, prohibido moverse, prohibido toser. (Se recuerda el happening como aventura frustrada.) En pocas oportunidades se inflige al espectador —a un hombre— una obligación tan violenta como voluntaria. Pero sin esa co-acción —una relación dialéctica entre obra y público— la experiencia estética no tiene lugar.

Aunque las teorías de la recepción no lo hayan planteado así, conviene relacionar la multiplicación y coincidencia de sus estudios con el incremento desbordante que han adquirido en las últimas décadas las comunicaciones de masas y las derivaciones de su serialización tecnológica: Las altisonancias estereofónicas, el aturdimiento mecánico, que se sobreponen por

6 J. L. Borges: "Conferencias"Sala Verdi. Montevideo, 14/11/81.

estrepitosa perfección a la voz humana.En esta "era de la reproductibilidad técnica" sobre la que reflexionara W. Benjamin, cuando la obra de creación arriesga su "aura" y sacrifica la valiosa unicidad que la particulariza —(la indefectible "insularidad" de que hablaba también B. Croce como valor inherente a la obra de arte)—, el receptor desaparece clausurado más que nunca en el silencio y, paradojalmente, o como reacción compensatoria, ocurre que las teorías se dedican más que nunca a observarlo.

QUAND LIRE C'EST É-LIRE

La historia de la literatura es la historia de la lectura. Es obra del lector y no del artista. Por eso, todo lector es un *e-lector*, en tanto que elige; todavía más, es un *se-lector*, porque elige por sí y para sí. El hombre está obligado a elegir, ésa es su libertad. Dada su contradictoria condición de libertad y necesidad, no se registra nunca una lectura total, no existe esa lectura que preferí denominar *pantológica*. Por otro lado, el fenómeno recitativo, ajustado al principio de literalidad (el parlamento teatral, la poesía, la plegaria) no es lectura, es *recitado*, ya que cada lectura exige una operación *antológica*, personal, selectiva. La participación del lector es una condición del texto: participa tanto porque interviene como porque toma parte, su parte. Del mismo modo, tampoco existe una escritura total o completa. Representar es, sobre todo, parcializar. La ambición de *reproducir* la realidad, que no es *representarla*, presenta una desigual historia literaria. Desde los graciosos despropósitos en que incurren los sabios de Balnibarbi (*Viajes de Gulliver*) hasta los menos ocurrentes inventarios, el realismo extraño que registra la novela objetiva ("le nouveau roman"), siempre se ha padecido la imposibilidad de llevar a cabo esa ambición desmedida. Borges no deja de ponerla en evidencia en las pocas líneas de su Museo.[7]

En su conferencia sobre *La Cábala* (ya citada), Borges

7 J. L. Borges, *Historia Universal de la Infamia*. Bs. As., 1935.

se convence de que en la memoria queda sólo lo esencial de una lectura. De las extensas novelas, el lector sólo guarda el recuerdo de las situaciones o frases esenciales, de los poemas, algunos versos. Este acopio no es reductivo, al contrario, cada lector encuentra así su propia lectura; el mismo lector, otra lectura, cada vez. Por eso subestima las novedades que pretenden algunas obras ya que para él "escribir es mucho menos importante que leer, que es la operación fundamental".

Toda lectura discrimina: quien lee, algo salva, algo saca. De ahí que aún el lector más libre y tolerante —sin saber o a su pesar— parezca (padezca de) aplicar los rigores de un *censor*. Recrear esa ineludible parcialidad es la difícil tarea que se propone Menard; en su afán de reescribir el Quijote, elige el Cap. IX, un fragmento del XXII y el XXXVIII. Lectura y escritura se identifican: "Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esta imagen que nadie en buena ley me puede negar, es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes". De una obra, fragmentos, de los fragmentos otra obra; el autor es un lector, un se-lector que escribe.

Esta identificación autor-lector que constituye uno de los ejes más sólidos de la estética de Borges invalida, para el presente caso, las lúcidas reflexiones de M. Blanchot[8] o de G. Steiner.[9] Ambos, notablemente, pero en forma desacertada ven a Pierre Menard como un traductor, el traductor ideal y desvían así, por un desplazamiento sobreinterpretativo, la oposición (identificación) autor-lector, más legítima, que nos interesa: "El texto de Cervantes y de Pierre Menard son verbalmente idénticos." La puntualización del narrador de Borges no deja lugar a dudas. Pero la confusión de ambos críticos se justifica: Quizás compartan la categórica

8 Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*. Trad. Caracas, 1959.
9 George Steiner, *After Babel. Aspects on Language and Translation*. Londres, 1975.

apreciación proustiana: "El deber y tarea de un escritor son las de un traductor".[10] Más probable sería admitir que esta vez —otra vez— el *hipotexto* (el texto anterior, según las relaciones entre textos que clasifica Genette) *Don Quijote*, no sea inocente de interpretaciones y malentendidos posteriores.

Se recuerda que el narrador del Quijote se introduce en la novela de Cervantes, por medio de un juego de "cordones" muy borgiano, desde una exterioridad que le interesa subrayar. Es un narrador que está al margen de la narración. En el Cap. IX, donde la pelea entre D. Quijote y el gallardo vizcaíno se interrumpe en el mejor momento, el narrador es el primero en quedarse decepcionado por no conocer el desenlace; se queja apesadumbrado de que el autor no le hubiera dado más noticias sobre "dónde podía hallar lo que della faltaba" y, sobre todo, se queja contra la injusticia de que hazañas nunca vistas como eran ésas, no contaran con algún sabio que tomara a su cargo escribirlas. Si no hubiera sido "por el cielo, el caso y la fortuna" más el trabajo y la diligencia que puso en buscar el fin de esta historia, no se habría enterado de que un muchacho había ofrecido por poco dinero a un sedero el cartapacio de manuscritos en caracteres arábigos, tanto que el narrador de Cervantes se tienta a hacerle una contraoferta para poder seguir la historia. Se trata indudablemente de un narrador muy moderno: distingue sus fueros de los del autor, permanece ajeno a la historia (nulisciente, diría yo), desautoriza a su autor y resulta el portavoz fortuito de la continuación de los acontecimientos que refiere.

La fractura narrativa de Cervantes es notable. Por allí se escapa la ficción, los cordones se entreveran, la realidad se introduce pero todo por broma poética. La intencional exterioridad del narrador se aleja todavía un grado más cuando confesando que desconoce el árabe, debe recurrir a un moro "aljamiado" para que le traduzca el texto y poder así continuar su cuento. Borges especula, sin duda, con esas limitaciones e ignorancias del narrador de Cervantes

10 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. I, 727

y las gestiones del traductor implicado. Cuenta con la gran memoria literaria (una *transtextualidad*, esa relación que según Genette se establece entre textos) de la literatura a fin de *velar* (ocultar, vigilar) las funciones de Pierre Menard. Puede ser que este juego de escondidas con que (se) deleita el narrador de Cervantes se haya transtextualizado tanto entre el *Quijote* y sus lectores, que inducen a M. Blanchot y a G. Steiner a transformar también en traductor a Menard: por deslizamiento, el fenómeno de autoridad desplazada (de Cervantes a Cide Hamete, del narrador al traductor) resulta una complicación que ya está establecida en el repertorio literario y prestigiada en propiedad por la novela.

No faltan precisiones sobre la índole de la labor literaria de Menard. No es un traductor del *Quijote* (ya se dijo); su labor tampoco puede confundirse con un plagio: "Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original, no se proponía copiarlo."[11]

Tampoco se dedica a esas recurrentes adaptaciones de obras clásicas que trivializan con accesorios *ad hoc* una permanencia artística que sabe superar esos accidentes circunstanciales. P. Menard, con razón —con Hegel, quizás— las subestima. *Quijotes* de diferentes épocas y de diferentes procedencias han multiplicado y disminuido a la vez con contingencias inútiles y fugaces, la vigencia temporal del personaje mítico: "Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles..."

Ni transcripción, ni traducción, ni plagio, ni adaptación; si se le dedica a Menard una nota necrológica como autor del *Quijote*, es porque cada vez más Borges no puede dejar de confundir, en una misma entidad, en una misma función, autor y lector.

Vale más la redundancia que el olvido: todo escritor es lector de un texto previo. Todo lector es autor de un texto previo. No se trata de un arreglo de cuentas: saber "re-

11 Sería interesante (pero tal vez injusto) ensayar un estudio comparativo entre la célebre obra de Pierre Menard y las laboriosas tareas enciclopédicas de sus compatriotas *Bouvard* y *Pécuchet*, esos pacientes escritores, lectores, personajes (¿existen más funciones?) de Flaubert.

cibir" no se diferencia de saber escribir: "Ya no nos quedan más que citas", dice Borges. Es también a su propia escritura que Proust se refiere cuando dice: "Era muy raro que Emerson comenzara a escribir sin releer algunas páginas de Platón." Si bien la prioridad de la escritura propuesta por Derrida ha sido cuestionada más de una vez, en cuanto a la literatura no habría dudas: Al principio fue el texto. Un pretexto siempre: el texto anterior, la primera razón de la propia escritura, la escritura (lectura) ajena.

LA AUTORIDAD CUESTIONADA: ESCRITURA E INTERDICCION

Entre las palabras impresas que transcriben el discurso del autor queda un *blanco* que no corresponde ni a su voz ni a su silencio. Vale como emblema de *interdicción* en tanto se encuentra entre dicción y dicción pero, sobre todo, porque más que una convención tipográfica es la marca discontinua de un discurso prohibido, lo que no se debe decir pero se supone. En ese espacio no escrito, "un espacio libre ", se define, más allá de la lengua y su sistema, el sentido de la palabra: sentido, como significado y como dirección (semántica y vectorial) del texto, un lugar vacío que se colma circunstancialmente de interpretaciones y teorías, un hiato del discurso por donde se filtra el lector y la historia.

Impuesto convencionalmente, ese blanco representa un tipo de silencio difuso: el *silencio de la lectura*, un silencio necesario a la vigencia del texto; indispensable, no puede dejar de ser. Por lo menos la lectura no accede a las aporías del escritor, a la fatalidad de su condición trágica: "Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar", decía Octavio Paz, mientras el lector lo observa y se calla.

El parentesco etimológico entre *ley* (lex, legis) y *leer* (legere), no es accidental; ambos aspectos (ley y lectura) se cumplen en la operación literaria: edicto y prohibición, lo dicho y la interdicción, la palabra autor (izada) y el silencio. La permanencia y autoridad irrevocable de la

escritura da lugar a un entorno de silencios donde se definen los implícitos de la lectura. Por eso la hermenéutica se desarrolló especialmente en relación a la teología y a la jurisprudencia: cuanto más rigurosamente se observa la literalidad, más interpretaciones provoca. Se entabla así un equilibrio favorablemente tenso entre la invariable explicitez del texto y el silencio, las infinitas variaciones de la lectura.

El narrador del cuento insiste en la insignificancia de "la obra *visible*" de Menard (el adjetivo va en itálicos en el texto). Es esa una obra menor por sus atributos y su brevedad, fácilmente enumerable. El narrador no duda en catalogarla prolijamente por medio de una ordenación *literal* (de la a, a la s) que disminuye todavía más, por las limitaciones de la lista alfabética, la escasez de una serie que, desde el principio, ni requiere las extensiones ilimitadas de la numeración. Las precisiones taxonómicas trivializan todavía más la inopia del caso.

Sólo por divertida la lista no fatiga. Pero vale, además, porque contrasta la obra visible con las imponderables categorizaciones de la otra: "la subterránea, la interminablemente heroica, la impar..." "Esa obra tal vez la más significativa de nuestro tiempo." Se trata del *Quijote* de Pierre Menard.

La literalidad perfecta de la cita salva a Menard de riesgos tautológicos: saca partido de las ventajas de su posterioridad y enriquece con concepciones más modernas "la pobre realidad provinciana" de Cervantes, sin incurrir siquiera en las superficiales concesiones al color local que —según comenta el narrador— tentaban al siglo anterior.

Capciosamente el narrador transcribe y contrasta un mismo fragmento: "la verdad, cuya madre es la historia..." Atribuido a Cervantes, un elogio retórico; atribuido a Menard, una idea asombrosa. Teoría e ilustración, también el cuento tiene por tema la verdad y la historia, el verbo y el cambio.

Esa comparación entre dos textos idénticos (un solo texto) pone en evidencia las lecturas dinámicas e históricas correspondientes a dos épocas diferentes. La lectura es fragmentaria, quiebra el texto, abre una fractura por la

que el lector introduce su propia historicidad, silenciosamente, sin modificar la letra de manera que cualquier lector pueda hacer lo propio y nadie se entera. Ese silencio multiplica la obra en una operación abierta, una "opera aperta" discreta e interminable, otra *diseminación*[12] para J. Derrida: semántica (significativa), seminal (genética), semejante (repetitiva y diferente).

Pierre Menard se salva de los riesgos de la explicitez por medio de la fidelidad literal de su (re) escritura. La interdicción crea un estatuto intemediario tan efectivo como insuperable, entre el texto y el lector, entre el discurso y el silencio.

El narrador de Borges, adherente "avant la lettre" de la Rezeptionsaesthetik, intenta en primer término reconstruir el *horizonte de expectativa* —en el sentido que le atribuye Jauss a la noción de Husserl— de los primeros lectores del *Quijote*, contemporáneos de Cervantes.

> Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimientos (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, este era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.

Si Jauss afirma que el horizonte del presente no puede formarse sin el horizonte del pasado, tampoco el del pasado puede formarse sin el presente. En materia estética es difícil sustraer las definiciones a soluciones tautológicas. La inevitable circularidad del razonamiento destaca la vanidad del intento de definir una obra, que se sustrae a la

12 Jacques Derrida, *La dissémination*. París, 1972. (Hay traducción al español.)

definición, pero interesa más todavía porque reivindica la responsabilidad que se reserva al intérprete en cada caso: "El arte es lo que cada sociedad considera como tal", decía Marcel Mauss. Para J. Culler, será literario el texto leído como texto literario. A Borges no le aflige el itinerario circular del criterio y lo aplica, sin reparos, a la definición de géneros. Cuando examina las características del cuento policial, desplaza la responsabilidad tipológica al arbitrio del lector: "Los géneros literarios dependen quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos." Y conjetura con minuciosa fluidez sobre las deducciones detectivescas de un lector que "previó" el *Quijote* como una novela policial.[13]

Contra las versiones divergentes (las (di)versiones de la lectura, la diferencia, apenas un "pasatiempo", "una pérdida de tiempo" —como decía la abuela de Proust en reivindicación de la vida y de la acción), la *disposición* (por orden, por vacío) textual donde el tiempo se pierde: el texto es un campo conflictual donde la verdad está en fuga, una fugacidad que, contradictoriamente, lo dispersa y lo establece.

Como si la escritura no negara su aspiración: el *aleph*, la letra donde todo empieza: El *principio* (la raíz espiritual de todas las letras, decían los cabalistas) y el *universo* (el aleph en el sótano de la calle Garay);[14] un origen y un orbe donde obra e historia coinciden como un encuentro insólito y fugaz de la cita casual, la coincidencia —una repetición textual— o una convocación secreta entre palabras. La interdicción no aparece —es lo que no debe aparecer; son interdicciones los "borradores" del *Quijote* que quemaba Menard en alegres fogatas para no dejar rastro ya que sólo permanece la escritura. Más próxima a la historia, la lectura es la efímera particularidad individual que la escritura permanente y literal de la obra requiere, en cada circunstancia, siempre distinta, singular, infinita, como la abrumadora variedad de la reali-

13 Jorge Luis Borges. *El cuento policial* en Borges oral. Barcelona, 1982.

14 Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Bs. As., 1949.

dad que no podía soportar Ireneo Funes,[15] que nadie soporta, en realidad, y por eso inquieta.

Aunque a Borges le pese recurrir siempre a Heráclito, no le importa revivir la imagen del río, que nunca es dos veces el mismo y del hombre que tampoco lo es. Sin embargo, el fluir del texto es diferente de ambos: el texto ni se repite ni desaparece. Cambia el lector y cambian sus lecturas pero el texto queda a salvo, es esa quizás una "testarudez" del texto (como podría haber dicho Barthes), su *reserva* (una fortuna, un silencio) es ambivalente: el texto no se altera pero es principio de alteridad.

15 Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*, en Ficciones. Bs. As., 1944.

ESTRATEGIAS DE LA REPRESENTACION

"Estrategias de la Representación" fue publicado en el semanario *Jaque*, Montevideo, 9/12/83 y 23/1/84.

De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Illadik con el drama en verso "Los enemigos". (Illadik preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.)

JORGE LUIS BORGES

UNA CUESTION DE LIMITES

A cierta distancia dos personas comienzan a discutir, los gestos se hacen violentos, la voz cada vez más destemplada. Por indiferencia, por discreción, por egoísmo o temor, acelero el paso, me aparto sin mirar, tratando de no ver, de no oír —que es más difícil—, sin darme por enterada.

La advertencia, en cambio, de una marca mínima, imprevisible o convencional —alguna cuerda, unas rayas de tiza, un cajón o un par de tablas que sirvan para sostener a una o a las dos personas— determinaría una actitud más que diferente, opuesta: interrumpiría la marcha, escucharía atentamente eso que (se) dicen tratando de observar todos los detalles; tal vez llegara a conmoverme, seguramente no demoraría una interpretación.

Cualquier distintivo apto para indicar el artificio marca la representación y, al mismo tiempo, da lugar a espacios diferentes; al distinguir la representación, "se pone a salvo" la realidad, se verifica así una estrategia de apartamiento que, sin embargo, compromete en forma inmediata la participación contemplativa, una manifestación bastante extraña del interés, el "inter esse", ya que es un *estar entre* por *estar fuera*, ambivalencia que es propia de la contemplación estética y que da cuenta de las du-

dosas contradicciones que opera una mecánica de identificación/distinción, atracción/distanciamiento, ambas reacciones en un mismo movimiento.

CONFUSION Y DISTINCION DE PLANOS

Tratándose de la comunicación artística, me pareció oportuno[1] proponer la denominación de *cordones* para designar estas marcas que oponen el plano de la ficción a todo lo que no se considera tal. Se designaba de esta forma los diversos procedimientos de intermediación capaces de producir y distinguir las tensiones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se comprueban entre el *universo artístico* —en tanto que artificial pero, sobre todo, virtual— y el *universo "espectativo"* —de *quien observa*, del *espectador*, de su *expectativa*—, la situación histórica en la que esa comunicación se realiza.

La denominación se justifica porque también, en otros contextos, corrientemente "cordón" designa una dualidad muy particular y contradictoria: significa tanto el objeto que une: el cordón se aplica a la relación más íntima, anterior al ser-nacer, el ombligo del origen, el sello del pacto inicial, nudo y corte, el parto. Por otra parte, se aplica también a aquellos objetos que *separan* y aseguran la escisión neta, la más severa, necesaria y arbitraria, sanitaria o policial. Unión y separación, los cordones concilian en una misma instancia dos funciones opuestas. Interesan especialmente porque no son subsidiarios de una entidad artística, sino los elementos que definen la producción de la ficción y provocan su recepción en una instancia real.

De la misma manera que las "metalepsis narrativas" de las que hablaba Gérard Genette, los cordones exponen "las fronteras en movimiento", las problemáticas inserciones de un plano de la narración en otro plano, el lugar donde (se) juegan su interioridad y exterioridad, su ficción y verdad.

1 Revista Degrés No. 31. Bruselas, 1982.

Por su intermediación suelen ocurrir los deslizamientos elusivos y las desconcertantes reciprocidades que desfiguran a los personajes de Borges y a los personajes borgianos de Cortázar: un hombre que sueña cuando es soñado, larva curiosa, el asiduo visitante del acuario termina visitado. También por medio del mismo expediente quedan cuestionadas las oblicuas atribuciones de los narradores y narratarios de la literatura más tradicional: emplazados entre fronteras, sus transgresiones aparecen normalizadas por todas esas historias de *aduanas* o de *divanes* —ya que fueron lo mismo en un principio—, historias que proceden de los enigmas más antiguos pero que siguen condicionando la imaginación estética y teórica de todo el siglo. Son figuras fantasmales y voces ambivalentes que se adscriben equívocamente a dos territorios *rivales*, tanto más competitivos cuanto más compartidos.

La ambigüedad, que es inherente a la condición liminar de los cordones, traza y suspende jurisdicciones; son marcas de límites, en efecto, pero establecen una limitación que vale más como extensión que como restricción. Semejantes a las *diversiones* del bufón en el teatro o en la corte, los cordones aparecen encabalgados entre realidad y ficción; su función es especialmente dual; entre dos aguas, tal como lo representa Tiépolo,[2] queda a mitad de camino entre el fresco y la pared, de manera que ha sido necesario romper el friso de mármol, quebrar el mármol para no dañar la pintura aun cuando, por esa fractura, penetre otra realidad. Su hábil tropiezo desborda la escena y cruza, con un mismo gesto, personajes y público, el "enunciado" y la "enunciación". De naturaleza similar a la de los elementos gramaticales indicadores, los cordones articulan e imbrican dos experiencias distintas (una simbólica, representativa; otra demostrativa y presente) en un mismo espacio de comunicación, confundiendo y distinguiendo, en un solo texto, situación dada y situación creada.

2 Enrique III recibido por Federigo Contarini a la entrada de la Villa de Mira. Museo Jacquemart-André, París.

No faltan ejemplos más actuales. *Diplopía*,[3] una obra reciente del norteamericano Eric Orr, consiste en una construcción muy simple: una abertura en la pared. La pared, de frente, unida a dos laterales, funciona como un marco o pantalla en ángulo creando un ambiente diferente en el interior del museo. Desde ese espacio particular, los visitantes de la exposición observan a otros visitantes de la exposición que contemplan las obras allí exhibidas. Por medio de la reproducción es posible observar a esos observadores que observan a otros observadores. También aquí aparecen los espectros de las ruinas circulares: sólo un marco, un espacio limitado, otro cordón, alcanza para estetizar cualquier objeto, cualquier circunstancia. El recurso va más allá que los conocidos desplantes de Duchamp. Crea una situación artística doble, de dos caras, una ambivalencia que ilustra además sobre la vigencia tan contemporánea de una mayor atención dirigida hacia el receptor, pero también hacia la confusión/distinción de límites de la experiencia artística, el cuestionamiento de la exterioridad/interioridad, la necesidad de los cordones.

Hace muy poco, en la exposición *Zeitgeist* que se realizó en Berlín, Jonathan Borofsky descolgaba la figura de un hombre desde la ventana de la casa. Junto al Muro, aparecía entre campos antagónicos: un Berlín y otro Berlín, entre el museo y la ex-sede del comando de la Luftwaffe, entre el palacio de Martin Gropius y el edificio de Albert Speer, suspendido entre el arte y la historia, dando un salto en el vacío.[4]

La actualidad inventiva del recurso no atenúa la permanencia de una preocupación remota. Por algo es *La condición humana* el título de varias obras de Magritte: un paisaje, el cuadro de un paisaje en el cuadro, que se continúa imperceptiblemente, perfectamente, más allá de la tela, en la tela siempre. ¿Dónde termina el cuadro? ¿Dónde empieza el paisaje?

3 Documenta Kassel, 1982. Datos proporcionados por el Sr. D. M. Noak.

4 Los datos fueron proporcionados por el Sr. Ch. Joachimides. Montevideo, noviembre de 1983.

CONTRADICCIONES DE UN CORDON ARCAICO

Entre otras causas, la aparición de medios de representación mecánica muy refinados ha atenuado las propiedades imitativas específicas del teatro y lo llevaron a procurar o recuperar aquellas formas que subrayan su dependencia de las circunstancias, de las condiciones de producción y recepción: la improvisación por oposición a la fidelidad repetitiva de la copia, la puesta en relieve de lo efímero contra la constrictiva literalidad del texto, la dispersión contra la clausura, el acontecimiento contra el establecimiento. Son formas que habían determinado el culto de lo accidental, la expectativa del azar, las peripecias como manifestación de la eventualidad, la supresión del texto, de la escena, del escenario, pero que arriesgan el artificio, confunden la verdad. Roland Barthes confesaba su resistencia contra un teatro que no observara la dramaturgia del espacio nítidamente cercado, de la escena iluminada.

En el teatro, donde se imitan las cosas con las cosas, los gestos con los gestos, las palabras con las mismas palabras, la voz con la voz, los cordones se reconocen siempre tan necesarios como flexibles.

En la antigüedad se reclamaba la presencia de un nexo dinámico apto tanto para separar como para unir. Se sabe que el coro, por ejemplo, cumplía con esa función ambigua, plural, equívoca, apta para vincular la realidad cotidiana del público con el artificio evidente de coturnos, máscaras, megáfonos y versos. El coro representaba un personaje colectivo, intermediario, el espectador ideal (Schlegel). Precipitaba la poesía (Schiller), establecía y reforzaba las distancias (Nietzsche). De un lado los dioses, los mitos, los héroes; del otro, la polis. La advertencia de los cordones habilita *una asimilación anacrónica: la identificación catártica de Aristóteles por un lado y el distanciamiento de Brecht, por el otro, aparecen reconciliados, a través del tiempo, a través del teatro. La identificación ya no es posible sin el distanciamiento.* Si no se descubre el artificio, también la verdad se arriesga. Frente a la obra (literaria, plástica, teatral; la cinematográfica se atenderá en otra instancia) es necesario no olvidar que se

está contemplando una ficción, que "*Ceci n'est pas una pipe*", no es una pipa, aunque esté representada, porque está representada.

UN NARRADOR EN EL LIMITE

Para lectores y críticos de Felibserto Hernández ya constituye un lugar común reconocer la conformación-conformidad de su imaginación literaria a determinantes cinematográficas: la preponderancia de la visión, el reticulado de la imagen, una figuración condicionada por el fraccionamiento y la contigüidad, el registro minucioso de los objetos, su animación, enumeraciones que dispersan la atención hacia los detalles, una lógica narrativa articulada por yuxtaposición más que por coherencia, son algunos aspectos de la estética cinematográfica quer particularizan el discurso de Felisberto.

Tanto como otros, los narradores de este autor se limitan a describir parte de la realidad, pero es la suya una *parcialidad* distinta: diferente y exhibida; similar a la imagen de la proyección cinematográfica, la visión queda encuadrada, como proyectada sobre una *pantalla* —otro objeto de ambivalencia extraña— que permite ver, que impide ver.

De la misma manera, un personaje de *La noche americana* de François Truffaut (J. P. Léaud es el actor), se escurre entre personas y cosas; mirando, encuadrando entre sus manos que imitan la forma de una cámara, las figuras de los demás, simula registrar porciones de sus cuerpos, porciones de los acontecimientos que les ocurren a los otros; va tomando distancia de su círculo, recortando del mundo sólo lo que quiere ver, descartando el resto. Parodia así un gesto ambiguo de visión y encubrimiento, una observación atenta pero que oculta parte de su mundo, parte de sí mismo.

Las coincidencias entre el universo de Felisberto y el cine no se limitan a disposiciones del discurso; son varios los cuentos que refieren literal o alegóricamente las

estrechas conexiones del autor con el acontecimiento cinematográfico. Ya se sabe que para Felisberto el cine constituye —más que cualquier otro escritor— un espacio ideal. El, el pianista del cine mudo, también se encuentra, como el narrador de sus cuentos, entre la realidad y la ficción, entre el silencio y el sonido (él lo produce), entre la sala y el artificio (es él quien lo marca); en una situación marginal, es su presencia la que establece los límites: tiene delante de sí una imagen; sólo supone que a sus espaldas está el mundo.

SILENCIO Y CLAUSURA

En la exhibición cinematográfica son escasas o nulas las manifestaciones de la presencia del espectador. No participa ni aparece; anónimo, desconocido, se ignora entre otros espectadores igualmente suprimidos.

"Nada existe, el cine no es más que luces y sombras", decía hace poco Verónica Voss, una actriz, un personaje alucinante de Rainer W. Fassbinder, y el mundo queda fuera, suspendido. También alucinado, apenas una presencia espectral, el espectador prefiere no saber que el acontecimiento cinematográfico prescinde de él y ahí permanece en una exterioridad difícil, discutible, dentro de la sala, fascinado en la oscuridad y el silencio.

Quizás haya sido ese "hermetismo" del cine —un arte de copias sin original— otra causa de la promoción de "la obra abierta", su contrapartida estética. En los últimos años se han multiplicado, contemporáneas a la clausura cinematográfica, compensaciones estéticas y teóricas, obras que ponen en evidencia la participación del receptor, una participación que siempre es única, diferente, circunstancial, fácilmente opuesta a la repetición inalterable —inabordable— de la copia.

Descartada cualquier intervención que tenga su origen en la recepción, descartada cualquier sorpresa o imprevisibilidad en la producción —silencio, clausura y exclusión— el cinematógrafo se presenta como un arte de enunciados, al margen de las circunstancias de la enuncia-

ción, ajeno a cualquier otra historia diferente de la propia; siempre igual a sí misma, la obra se proyecta incontrovertiblemente acabada: perfecta por terminada, necesaria sólo porque no da entrada a lo eventual.

Las exclusiones y clausuras se superponen; por una parte el film queda al margen, fuera de la historia, por otra, el espectador queda al margen, fuera del film. Sin embargo, esa inaccesibilidad recíproca, "esa impresión de barrera infranqueable" como decía Béla Balasz, no siempre se observa. Hay formas que intentan cuestionar la inexpugnabilidad del recinto fílmico y que, de alguna manera penetran o se dejan penetrar por el espacio "espectativo"; coartadas que no disimulan las modulaciones de la "enunciación", la contingencia del acontecimiento, que no se conforman con un azar abolido.

En el cine los espacios aparecen netamente distintos, los universos estancos. Suprimidas las circunstancias (de producción, de recepción), no es posible olvidar que el film propone una ficción; a pesar de todo, el receptor prefiere no advertir el artificio y atenerse a la verosimilitud. Los riesgos de esa inadvertencia son cada vez mayores.

LAS MARCAS DEL ARTIFICIO

Por eso es necesario recurrir nuevamente a las marcas, tratar de descubrir el juego ambivalente de los cordones y atender a esos "desbordes" por medio de los cuales se fracturan los marcos, las fronteras se vuelven susceptibles, las verdades inciertas. Un ilusionista, en el siglo XVIII, había inventado un autómata capaz de imitar los gestos humanos tan perfectamente que se vio obligado a imitar también los (d)efectos mecánicos para conservar el encanto. De la misma manera, el cine necesita subrayar el artificio, preservar sus diferencias para rescatar la ilusión.

Roger Odin ha intentado reconocer algunos de esos indicadores. Por ejemplo, considera que "los créditos del film" —esas referencias de nombres propios que identifican personas, responsabilidades y atribuciones, que aparecen inscritas al principio, al final o intercaladas en el

film— constituyen marcas de la enunciación cinematográfica, una especie de apertura convencional hacia la exterioridad (una anterioridad, más bien) pero, sobre todo, una clave que dirige la interpretación.

Los créditos recuerdan la condición imaginaria de la representación, habilitando la "entrada" del espectador a la ficción, autorizando la "salida" del elenco. Cumplirían así una función propiamente liminar; al trabar los espacios, al desarticular de alguna manera la perfección blindada de la película, los créditos se integran por mención explícita a la diégesis cinematográfica, implicando al espectador, aludiendo a la instancia de la producción.

Pero no siempre es así. Según la convención más afianzada, los créditos aparecen como datos exteriores a la historia. En estos casos, cumplen una función "paratextual" incompleta: proporcionan información sobre la instancia de la producción, en efecto, pero de la misma forma que el colofón en la obra impresa, la enumeración minuciosa de la distribución o la ingenuidad de un envejecido o nostálgico "The end" implican, apenas, una realidad, ajena o, por lo menos, distante: la apertura ni se sospecha.

CONCIERTOS Y DESCONCIERTOS CINEMATOGRAFICOS

Otra tentativa de introducir en la concepción del film las condiciones de la enunciación cinematográfica, sería la puesta en relieve de las particularidades específica del código. No se trata en este caso de recurrir otra vez a trámites metalingüísticos, autorreferenciales, a partir de los cuales la obra se contempla a sí misma por medio de repeticiones fragmentarias del discurso, ni de los números e ilustres procedimientos de cine en el cine que han puesto en evidencia las instancias de la producción. Son, éstas, evidencias reveladoras de la historia del film que sólo pueden aparecer si aparecen enunciadas y, por lo tanto, tan *clausuradas* como el resto.

Interesa, en cambio, un discurso cinematográfico que

insinúe o confiese su artificio, que impugne la confusión realista abordando de alguna manera la "escalada de la transparencia", esa tendencia a la "obscenidad" contra la que se debate Jean Baudrillard, quien no quiere olvidar que "el espectáculo es todavía espectáculo".[5]

A pesar de su especificidad, no es la "imagen-movimiento" la que define la ficción cinematográfica sino, al contrario, esa imagen es la que intenta mostrar la verosimilitud, figurar la verdad. Por eso, cuando se trata de reconocer las marcas del film: *la convención como invención*, los recursos del artificio, los procedimientos ambivalentes de intermediación, resulta más interesante observar otras incidencias del acontecimiento cinematográfico: la música, por ejemplo.

Se sabe que, salvo en realizaciones propiamente musicales, la música no es oída suficientemente. Integrada a la historia, la composición musical acompaña la acción discretamente, ni se siente; más próxima al silencio[6] que al sonido, resulta casi una licencia sonora, una figura del silencio. Aunque desde los principios del cine sonoro, cineastas y teóricos temieron la asimilación redundante de la música a la imagen, todavía, con frecuencia, casi obliterada por la imitación visual y la consecutividad de la intriga, la incidencia musical se advierte escasamente. Dijo Roman Jakobson que "la música en el film se destina a no ser escuchada", pero no dijo si ese destino es su finalidad o su fatalidad. No se oye, disimula voces, atenúa ruidos. Como si la música produjera el silencio. La oscuridad y el silencio de la sala fascinaban a Roland Barthes; la música fascina también pero desde la pantalla, "representando" un silencio complejo, marcando el artificio en lo verosímil, la irrealidad de la ficción.

En una secuencia de *El matrimonio de María Braun*,

5 "... (el espectáculo) no es jamás obsceno, la obscenidad empieza cuando no hay más escena, cuando todo se vuelve de una transparencia inexorable." Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*. París, 1983.

6 Conserva así algo de su función inicial: originalmente la música fue adoptada a fin de disimular los ruidos que hacía el proyector.

Fassbinder representa una cena en casa de uno de los personajes, el Sr. Oswald, donde los invitados se reúnen para discutir temas de negocios. La composición de movimientos y diálogos se realiza sobre un "fondo musical": el concierto Nº 23 para piano y orquesta de Mozart.

El concierto ni se siente. Concentrada en lo que está ocurriendo, la atención del espectador no repara en la música. Cumple con la consabida función concertante de la música en el cine, que consolida la integración narrativa como parte de la convención, "crea atmósfera" ajustándose perfectamente a los principios de la "Stimmung" de la que hablaba Th. W. Adorno.[7]

La música de Mozart acompaña moderadamente la escena, pero en el momento oportuno, el Sr. Oswald se sienta al piano, un piano que había estado ahí desde un principio, y pasa a interpretar puntualmente la parte correspondiente al concierto. Mediante un gesto de prestidigitación cinematográfica (un pase del "off" a la "historia"), casi sin que el espectador lo advierta, Fassbinder desliza el "fondo musical" a la acción propiamente dicha. Fassbinder aprovecha las convenciones para sorprender, las normas cinematográficas para transgredirlas: la experiencia se desautomatiza.

Por la "disonancia" musical la historia se desdobla: la coherencia narrativa y la clausura cinematográfica se mantienen: todo queda en su lugar; sin embargo, se siente el switch, un rechinamiento del código que pone en evidencia el artificio y desbarata la transparencia de la historia. Juega desde adentro con un afuera inalcanzable, con la exterioridad donde se encuentra el espectador o, al revés, involucrándolo en su interioridad.

Nuevamente, por un juego de cordones se consolida el universo estético donde la exhibición de la falsedad resul-

7 El término alemán "Stimmung" parece especialmente adecuado para designar la función musical convencional que, corrientemente, cumple en el cine. "Stimmung" significa "estado de ánimo" —su sentido más corriente— pero a él se asocian otras afinidades léxicas: "Stimme" es la voz; "Stimmen", estar de acuerdo. Son nociones que se asocian a un mismo acontecimiento: la música en el cine, "el acompañamiento musical".

ta la forma más directa de no ocultar la verdad. Un personaje parece abandonar subrepticiamente el claustro cinematográfico porque se encuentra en condiciones de oír —desde la diégesis de la que forma parte— un concierto que, según las previsiones y expectativas del código, es privativo del público, y *acompañarlo(s)*.

El deslizamiento musical forma un hueco, una fisura, que aprovecha el personaje para introducirse en el plano de la recepción. Alguien que sale de la historia de la misma manera que el receptor se introduce en la ficción: el movimiento de seducción es doble. Se establece una complicidad entre el espectador y el director, más allá de la ficción, en realidades distintas, distantes, pero (a)cercadas por la imaginación. Las convenciones se alteran, la atención se detiene por interposición de una dimensión extraña, un efecto de dislocación, otra especie de *identificación-proximidad por distinción y distancia*.

También en el cine la ambivalencia de los cordones crea o define un espacio doble; las imágenes se encuentran y se apartan en una encrucijada de transformaciones: una exterioridad que se interioriza, un interior que deja de serlo. El film es otra cinta sinfín de Escher o Moebius que da lugar a un infinito estético donde la oposición de espacio es aparente, las visiones se confunden, porque visión es lo que se ve y también lo que se imagina: la verdad-ficción, el afuera-adentro, el blanco, el negro, donde termina empieza.

LAS (O)MISIONES DE LA CRITICA

"Las (O)misiones de la Crítica" transcribe la comunicación presentada en el encuentro *Represión, Exilio, Democracia: La cultura uruguaya*. Universidad de Maryland, 9/3/86.

"All living things are critics."

KENNETH BURKE

"Seul aujourd'hui le critique exécute l'oeuvre (j'admets le jeu de mots)."

ROLAND BARTHES

Durante los últimos años me había preocupado por investigar el silencio del lector.[1] *De la misma manera que la semiosis ilimitada de Peirce, según la que todo signo oculta otro signo, entiendo que ese silencio ocultaba otro silencio, que me preocupaba más, que no era propiamente literario ni estético. Más próximo al silencio del aforismo de Wittgenstein, aunque trivializada su dimensión filosófica por las circunstancias de opresión que entonces se soportaban, constituía tal vez una versión personal de su "donde no se puede hablar, se debe callar". Ese silencio confundía un silencio impuesto por el autor, otro silencio impuesto por la autoridad, y no eran los únicos silencios.*

Ahora ya no me interesa tanto el silencio. Siempre en relación con la lectura, el restablecimiento de la democracia orienta mi labor hacia un objeto teórico diferente: en lugar del silencio del lector, la elocuencia del crítico. El problema que se plantea es el siguiente: si el interés del discurso crítico es el estar entre (entre el autor y el lector, entre la literatura y la historia, entre el pasado y el presente, un intermediador entre medios y en los medios), ese estar entre, el inter esse como interés, cuáles fueron las (o)misiones de la crítica durante el período de la dictadura. Como aún no he finalizado el análisis de las alternativas históricas registradas, paso a resumir algunas de las fundamentaciones teóricas previas.

1 Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, México, 1984

Son tantos los problemas implicados por la propuesta temática que la coartada cronológica que se indica tampoco alivia, en este caso, la desmesura de una cuestión especialmente compleja, que se originaría en el origen mismo, anterior a la historia, entre mitos y teorías, el principio donde empiezan por coincidir la curiosidad con la desobediencia, la desobediencia con el saber, el saber y sufrir definitivamente identificados: el exilio para el que averigua, la expulsión y el castigo para el que crea. Ni los antecedentes más remotos ni las reincidencias más recientes son demasiado alentadoras para la pesquisa: ciencia y creación, conocimiento e imaginación, objetividad y poesía, siguen oponiéndose como términos antitéticos, y a la par sospechosos, de un arquetipo vigente por razones poco piadosas o en repúblicas nada ideales.

El caso uruguayo fue uno entre otros: los desafueros de censura, prisión y exilio que el siglo multiplicó anticipan y confirman grotescamente las apelaciones reiteradas por las posiciones filosóficas de la segunda postguerra; ponen en evidencia que los gobiernos totalitarios no dudan: las realizaciones estéticas y las investigaciones teóricas adyacentes difícilmente pueden sustraerse a las formas de acción en el presente o en la historia —aunque se lo propongan— y, por eso, toda opción/oposición entre las armas y las letras es ociosa por superflua: "es sabido que Don Quijote (...) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica."[2] Tanto para Cervantes como para Borges, batallas, guerras, el debate y su parodia, se textualizan. Sin textualización no hay ni literatura ni historia. Por eso, ni los recortes formalistas, ni los escapismos del análisis inmanente, ni la confiabilidad del código, ni la "intransitividad" estructuralista, ni quienes se propusieron soslayar metodológicamente el devenir acontecimental de la historia, se han salvado de los rigores que, por la teoría, pretendían negar. Si no hay nada fuera del texto y si todo texto es problemático, no es necesario adoctrinar sobre

2 Jorge Luis Borges, *Ficciones*: "Pierre Menard, autor del Quijote", 1944.

un "engagement" necesario, cuando es necesario porque no puede no ser en una logósfera desde la que no se entrevé un más allá del texto,[3] donde las tensiones entre la historia y vida, literatura y vida, literatura e historia, no valen antagónicamente sino por su imposible independencia. En este sentido el discurso literario no se diferencia de los demás discursos: dicen, *quieren* decir, dos veces; una voluntad y un poder; además del "placer del texto",[4] el *poder* del texto, o simplemente, el poder.

Pero, si en todas las las épocas, empezando por la eternidad, terminando con ella, *querer s(ab)er* como los dioses, precipitó al hombre en diferentes formas de una misma Caída, podría ser *querer interpretar* (la búsqueda del sentido, "la quête de la vérité", la cuestión del origen), el requisito necesario para recuperar el Edén. No hace falta una rebeldía dudosa para suponer que quizás "comiendo por segunda vez del árbol del conocimiento, podremos ganar de nuevo el *Paraíso*."[5] No se trata tampoco de la extravagante aspiración de un poeta. Si el origen fuera una razón, en este caso, sobrarían razones. Sin ir más lejos, el propio término Paraíso contiene en su historia la esperanza de una redención hermenéutica: la acción de dar sentido, la interpretación del texto, el conocimiento y la interpretación, como parte de la actividad simbólica, valen el rescate.

Verdad o ficción lingüística, "paraíso" se explica etimológicamente a partir de un acrónimo formado por las iniciales de las cuatro lecturas prescritas por el Midrash.[6] Se prescriben cuatro niveles de interpretación, del más accesible al menos accesible: el sentido literal, *pshat*, el sentido alusivo, *remez*, el sentido específico del Midrash o el propiamente exegético, *drash* (de *darosh*: búsqueda, interrogación, exigencia) y el secreto, esotérico o místico, sod. Las iniciales de estos cuatro términos forman *pardés*, la palabra que designa el *jardín* y de la que deriva-

3 Jacques Derrida, *La Dissémination*: "Hors livre", París, 1972.
4 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, 1973.
5 H. von Kleist, citado por Geoffrey Hartmann en *Criticism in the Wilderness*, EE. UU., 1980, p. 21.
6 Michel Guggenheim, *La Bible au présent*, París, 1982.

ría —etimológica o imaginativamente— *paraíso*. Una curiosidad en el Génesis precipita la Caída; otra, por la exégesis, promete la salvación: "words about words", y no hay resto. No es la esperanza teológica o "logológica" —como prefiere decir K. Burke— la que nos anima sino la posibilidad metodológica de desplazar un grado la cuestión propuesta: observar los trámites de comprender, comprender la comprensión, abordar la interpretación textual y centrar en la *lectura crítica* más que en la literatura misma (si operativamente todavía es apta la contraposición), una perspectiva suficientemente válida.

La "innegable prioridad ontológica" de la obra da lugar a un discurso. El discreto acto de la comprensión privada, se expone; la *interdicción* de la lectura[7] se reduce a decreto; el silencio del lector se pierde en elocuencia, que se presenta a su vez como objeto y objetivo explícitos de una nueva comprensión. Se inicia así la *precipitación crítica*, una combinación (en el sentido químico del término) pero, sobre todo, un apremio textual, una inclinación sobre el abismo, el acto de *reflexión*, doble, donde se repite la propia imagen en la visión del Otro, originando el vértigo infinito de la interpretación.

Para Ión, el inspirado(r) personaje de Platón, la propagación divina del "entusiasmo" creador, desborda tanto al creador como al intérprete. Con argumentaciones igualmente convincentes aunque menos arrebatadas, las diferentes teorías literarias contemporáneas defienden en sus formulaciones más recientes esa identificación entre autor e intérprete: Pierre Menard, el personaje que la representa paradigmáticamente; la imaginación de Borges multiplica las variantes de una identificación que no sólo la literatura y la filosofía han personificado. Por su parte, Sócrates y el célebre rapsoda homérico ya habían insistido sobre la referencialidad doble, teórica y estética, de *interpretación*: el comentario, una interpretación crítica y la realización, una interpretación artística. Restablecida por la mención del erméneus, ya no conviene abandonar una dualidad que aparece habilitada por la vigorosa ambigüe-

7 L. B. de Behar, op. cit., pp. 229 y ss.

dad de *sentido* (de percepción y concepto), que implica toda comprensión; dos sentidos, por lo menos, alistados en una serie que no descarta la dualidad ínsita de *teoría*, en tanto pudo designar en un principio, la condición estética, visual tanto como la conceptual, intelectual, aunque reductivamente sólo se siga recordando la *reflexión* y la *especulación* en la aplicación posterior y la *visión* bajo la *revisión* se olvide.

La rehabilitación dialéctica de las oposiciones constituye algo más que una advertencia etimológica. Es probable que en la conciliación de contrariedades polisémicas que esta rehabilitación comporta, radique una de las contribuciones filosóficas más interesantes del pensamiento contemporáneo que no se niega a *comprender por paradojas*. Si hace algunos años Umberto Eco consideraba toda forma artística "si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*",[8] habría que modificar apenas el concepto de figura y resolver por una *paradoja epistemológica* el modo con que la filosofía, la ciencia, la literatura, especulan en lo que va del siglo. Sin duda concierne específicamente al discurso crítico reparar las reducciones semánticas de una simplificación inútil: "salvar el texto", recordar en la palabra una compatibilidad que no oblitera la diferencia.

Más aún, una discriminación similar ha opuesto, con la habitual naturalidad de lo que se da por establecido, dos funciones literarias que sólo se (re)quieren solidarias: ni vale otorgar las mayores atribuciones al autor ni reservar todas las tribulaciones para el crítico. Por eso no corresponde adherir a las (des)consideraciones de quien, como Sartre, llega a decir que "el crítico vive mal, su mujer no lo aprecia tanto como debería, sus hijos son ingratos, los fines de mes difíciles"[9], ni descartarlas totalmente; todavía hoy cuando el status del crítico ha cambiado notablemente, la "pasión crítica" sigue expuesta en un cruce de caminos, manifestada por medio de un discurso que osci-

8 Umberto Eco, *Obra abierta*. Trad. esp., 1965, p. 43.

9 Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, 1948, p. 36.

la en el margen donde ya no se distinguen las diversas jurisdicciones que un pensamiento esquemáticamente dicotómico prefería observar como adversas. La mediación de la escritura deja el discurso a mitad de camino: ni voz ni silencio; articula una palabra visual que compromete tanto las reservas de la lectura como la decisión y el pronunciamiento. Intermediador e intermediado, el discurso crítico se ubica conflictualmente en una zona de riesgos, desbordando la linealidad arbitaria del margen, imbricando diferencias que no deben radicalizarse ni anularse porque precisamente en la continuidad de esas contradicciones se contraen las tensiones inherentes a la situación crítica. Ya se dijo: el interés de ese discurso responde precisamente a su *inter esse*, el interés *de estar entre*, entablar y mantener una relación en un medio pero que es un borde, intentando franquear el abismo, suspende la fractura, momentáneamente, entre universos que no son contrarios pero que se distinguen.

Desde el principio se preveía la complejidad de una propuesta que involucra necesariamente, en su planteo, las relaciones entre conocimiento y creación; el tema se complica todavía más por el análisis de oposiciones que, si se consideran antagónicas, corresponde a la crítica amortiguarlas o, mejor, observar *la crítica misma* del antagonismo y su vigencia: por la intermediación crítica la oposición se atenúa pero no desaparece. Entre verdad/ficción, elocuencia/silencio, acción/palabra, lectura/escritura —(repetición/refutación)—permanencia-fugacidad,colectividad (aula, medios masivos)/aislamiento, el crítico realiza una *apropiación* de sentido que, legítimamente, tal como la palabra lo dice, puede ser tanto una interpretación adecuada como una usurpación. En ese encuentro se debate, y no sólo por su atribución específica. Es el debate que puso de manifiesto una ética postmodernista que no deja de provocar dudas, revocar certezas. Si es posible dar por iniciada esta época a partir de una crisis en la que se altera la noción de verdad, de origen, de identidad, de una realidad desacreditada por "la escasa realidad de lo real" necesariamente la misma crisis habría de afectar las nociones de lenguaje, de representación, de imagen, de si-

mulación, ya que "unmediated expression is a philosophical impossibility".[10] La impugnación y el descrédito de los valores tradicionales desvían la curiosidad filosófica y aspiran a encontrar en la alteridad, la diferencia (y sus variantes: la diferencia de Jacques Derrida, el diferendo de J. F. Lyotard), el margen, la dispersión, la fractura y el fragmento, el "desorden" que el optimismo positivista confiado en la organización de los modelos, la instrumentalidad de los métodos, la transparencia racional y el conocimiento eficaz, había disimulado.

Ahora bien, en el centro mismo de las dualidades que cuestiona, el acontecimiento crítico aparece marcado por las transformaciones más notorias de la sociedad contemporánea donde los medios de comunicación, varias veces masivos —informan a las masas, las con-forman— intervienen la relación textual por medio de *oficios de intermediación*, de intermediación oficializada, *una intercesión-intercepción*, que revela y no revela. El mito da cuenta ancestral de esa doble función contradictoria o de las dobleces inevitables de una función que se cumple adversamente. Thot —el dios inventor de la escritura— o su homólogo griego Hermes – el dios mensajero, el intérprete de los dioses— intermedian taimadamente, comunican manifestando y ocultando a la vez. Mas próxima a la multiplicación que a la sustitución, la representación repite un proceso ambivalente: la presencia está presente por una ausencia que, por ese recurso, no está ausente.

En los medios, el crítico se ha establecido. Su "establishment" es un fenómeno moderno que se verifica en la imposición y solidez de las columnas especializadas, bases de divulgación que transforman la intermediación en un sitio literario: un espacio, un asedio, una toma de poder. Nada pasa si no pasa por ese sitio.

Matthew Arnold definía la literatura como una crítica de la vida; consecutivamente, los partidarios de la desconstrucción no dudan en considerar el arte como una crítica radical de la representación;[11] si para Octavio Paz el

10 Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*, EE. UU., 1983, pp. 100 y ss.
11 Geoffrey Hartman, op. cit., p. 112.

pensamiento crítico es el fundamento mismo del pensamiento, si la actitud crítica es el fundamento de toda literatura,[12] o la facultad y el proceso por el cual el conocimiento emprende el conocimiento de sí mismo, la expansión de los medios ha trivializado ese criticismo en ocupación, a partir de una profesionalización que no se justifica por necesidad de orden cultural, literario o filosófico, sino por exigencias económicas que, de estrategia editorial se convirtió en requisito convencional, alterando la relación literaria que no tendría porqué depender de las mediaciones de los medios, de sus conveniencias económicas, políticas, personales, acuerdos y bases de la mera connivencia.

En el mejor de los casos, esa mediación profesional cumple un servicio. Sin embargo, es necesario reconocer que en las circunstancias particulares de nuestra historia reciente, casi actual, la asistencia crítica ha formado parte de la *emergencia* general y no supo escapar a los modelos de acechanza autoritaria a los que no cuestionó ni se opuso. Asistió, sin duda, pero al hacerlo consolidó una *resistencia que fue menos combativa que duradera.*

Se trataba de un período especialmente favorable a ese desplazamiento de poder. Por un lado, el vacío dejado por numerosos intelectuales que procuraban otras fronteras, desterrados por la persecución local y oportunidades más propicias (dos aspectos de una misma opresión). Por otro, el contraste subrayado entre los ejercicios retóricos del discurso crítico —aun del más precario— y las deficiencias grotescas del discurso oficial marcado por la rigidez indialéctica de autoridad/obediencia, por las obstinaciones de una decisión obtusa, por la jerga de cuartel, explicarían la intensidad nacional de un fenómeno asentado continentalmente. La arbitrariedad del juicio y la arbitrariedad del mando coincidían confusamente en tiempos en los que no se oían otras voces.

Reconocer filosóficamente la necesidad de la facultad crítica no implica desconocer la arbitrariedad de la *ocupación* crítica, y el sentido militar de la palabra es particu-

12 Octavio Paz, *Pasión y crítica*, España, 1985.

larmente pertinente. Contemporáneo al interés universal por esa emergencia crítica, se ha producido en nuestro medio un desplazamiento particular: el público no comenta el film, la puesta en escena, la obra literaria, comenta el comentario. Tal vez radique en este movimiento, la imitación de autoridad (como adecuación al modelo oficial), la mutación de autoridad (el desplazamiento del autor al crítico), y los desafueros autoritarios que ambos movimientos comportan, uno de los aspectos más problemáticos del dilema que se plantea. La extensión masiva de los medios agrava una situación que no es reciente ni exclusiva: "Oh! Journalism is unreadable, and literature is not read." La ocurrencia de Oscar Wilde no disimula la actualidad de una alarma compartida.

Consecutiva y paralela a los grandes medios, consentida sin discusión, con la inadvertencia complaciente de lo natural o la resignada tolerancia ante lo inevitable, la época actual, postmoderna, ha concedido a este ejercicio crítico, a su fortuna metalingüística, a esta "enunciación al cuadrado", a sus riesgosos encabalgamientos, un espacio sospechosamente generoso, excesivo si se compara con las reservas dispensadas a las otras formas del discurso literario no crítico.

Asimismo, las teorías más recientes (teoría de la recepción estética, de la inter o transtextualidad, de la desconstrucción) han concentrado su atención en la participación literaria del lector, relevando la importancia de la recepción, una *relevancia* que, como tal, no excluye pero *supera* las otras instancias constitutivas del acontecimiento literario: el autor (y su biografía en la historia); la obra (y sus elementos constitutivos, su estructura, la afiliación a un modelo). Si el lector anónimo acumula tantas atenciones teóricas, con más razón el crítico, ese lector con nombre y renombre, que se hace oír, que pontifica entre distancias, recibe los mayores privilegios. En esta nueva instancia, la atención dinámica de la teoría literaria se cuestiona sus atributos específicos, sus funciones literarias y las relaciones con funciones afines, las coincidencias con enfoques históricos y filosóficos. La ocupación

crítica se extiende por promociones teóricas e históricas cuya coincidencia tampoco es casualidad.

"On a touché à la critique" decía Paul de Man —dejándose tentar por la sentenciosidad burlona de la exclamación de Mallarmé "On a touché au vers"— al iniciar sus consideraciones sobre las crisis de la crítica, los cambios e insurrecciones que desbarataron las reglas y convenciones del análisis tradicional en las últimas décadas.

A pesar de ser consideradas como conocimientos diferentes y antagónicos de lo que confusamente entendemos por realidad, la historia y la literatura suelen compartir itinerarios afines, bordeando una frontera que se desdibuja en el discurso crítico, encontrándose allí en una jurisdicción libre que reivindica prerrogativas de extraterritorialidad: ni ficción ni verdad. De ahí tantos reparos.

La controversia es antigua y capciosa. Entre la permanencia de la escritura y la fugacidad de la lectura, entre el silencio y una voz, entre decir y querer decir, y decir nuevamente, el discurso crítico atenúa diferencias por medio de una escritura-lectura o lectura-escritura pero que no llega a derogar las contradicciones de un trabajo paradójico que se hace como si no se hiciera, como si al negarse pudiera dar lugar al otro que cita y desplaza, otra versión del "fort/da"[13] y de las alternativas de la coincidencia presencia/ausencia, que no se conforma ni reniega de las vicisitudes de su aparición espectral, fugaz, una especie de *preterición* que también dice que no dice. Maurice Blanchot lo identifica con "esa nieve que hace vibrar la campana, blanco movimiento impalpable y un poco frío, que desaparece en el cálido estremecimiento que suscita".[14]

Actualizada en la fugacidad del presente, la interpretación del crítico se contrapone históricamente a la a-historicidad de la obra en un tiempo dado, en un lugar, de acuerdo con las coordenadas culturales que definen, por el acontecimiento, la comprensión. En esa comprensión ya no se puede distinguir la escritura leída de la lectura escri-

13 Jacques Derrida, *The Ear of the Other*, Canadá, 1982, pp. 69 y ss.

14 Maurice Blanchot. Cito a partir de la traducción de Jorge Jinkins: "¿Qué es la crítica?", *Sitio* 4/5, Buenos Aires, 1985.

ta y esta confusión podría definir la índole misma de la realización. "Who can tell the dancer from the dance?" y, a pesar de ser uno de los versos más citados, la inquisición de Yeats sigue formulando una constante de la enigmática dualidad interpretativa.

La comprensión literaria es histórica; es un acontecimiento y, como tal ocurre en un tiempo dado. Por la lectura, el texto *accede* varias veces a la historia: una entrada (o salida) y una concesión. El crítico hace de la comprensión oficio, de ahí la responsabilidad histórica de su discurso, las obligaciones de su *misión secular*: transgrede la clausura de la obra, interrumpe el silencio de la lectura, predica en su siglo. *En cada tiempo el texto tiene lugar*. La comprensión queda librada a las circunstancias por medio de una lectura-escritura que introduce, *presenta* el texto, lo hace presente y, por esa suerte, lo somete a la eventualidad, a una periodización. La comprensión no es más que una *suposición*, cierta o incierta, un hecho y una conjetura. "Los poemas son máquinas antihistóricas" dice Octavio Paz[15] pero marchan fortuitamente, en un momento dado; intempestivamente la lectura los comprende y sorprende a la vez. Cada día es diferente: la lectura del crítico repite el texto pero derridianamente cada repetición, al actualizarlo lo posterga, *realiza* una imitación que lo diferencia.

Antes de que la Escuela de Constanza tratara de sistematizar la naturaleza de la recepción, O. Wilde decía: "It is spectator and not life that art really mirrors". De ahí la plausibilidad cotidiana del comentario pero también la anuencia efímera de toda representación que, además de histórica, historiza. Habría que apelar al truismo de la referencia inglesa: la comprensión del lector *realiza* la obra y esta ocurrencia doble cuenta en presente: "Siglos de siglos y sólo en presente ocurren los hechos", decía Borges.

Esta fijación del presente (el *Jetztzeit*[16] que obsesionaba a W. Benjamin), la presencia del *ahora* en que se asi-

15 Octavio Paz, op. cit., p. 35.

16 Noción analizada por Jürgen Habermas en *Philosophical-Political Profiles*, EE. UU., 1985, p. 139.

milan presencia y representación, aparición y apariencia, actualidad y eventualidad, condiciona la naturaleza dialéctica que sólo existe a contratiempo, por contradicciones y paradojas: *cambiando permanece*, se está *manteniendo* (fr. *maintenant*), ahora (fr. *maintenant*) y es ese mantenimiento en fuga el que compromete en cada oportunidad la experiencia crítica. Como el poeta, el crítico realiza una apuesta pero no basta: "Un coup de dés n'abolira le hasard" porque el texto sigue en juego, y en cada partido se juega su finalidad, su sentido.

Los medios exponen la periodización del texto por medio de un pronunciamiento a término, regular, que se verifica según un ritmo habitual, administrando la previsibilidad, ordenando puntualmente la expectativa. Pero no se trata sólo de un ordenamiento secuencial: la interpretación implica también un ajuste interpretativo que *regulariza* la excentricidad de la obra según la secuencia cronológica correspondiente en cada época, normalizando, por la "naturalidad" atribuida a los procesos históricos, lo que en ella se advierte como insólito; cada época socializa la fantasía literaria: "El siglo XIX, tal como lo conocemos es, en su mayor parte, una invención de Balzac", y la afirmación de Wilde va más allá del desplante de su conocida doble especulación aforística: "... it is none the less true that life imitates art far more than Art imitates life"[17] porque tanto el conocimiento histórico como el conocimiento empírico quedan impugnados por la versión literaria.

Si bien la interpretación crítica constituye una modalidad diferente de la repetición mecánica que analizaba W. Benjamin,[18] la periodización que impone arriesga el "aura" de la obra, la excentricidad singular del texto que el silencio de la lectura observa, pasa, por ese discurso, a ser objeto de una institucionalización, académica o periodística, que "normaliza" —insisto en el sentido que M. Fou-

17 Oscar Wilde, "The Decay of Lying", en *The Artist as a Critic*, ed. por R. Ellmann, EE. UU., 1969, p. 307.
18 Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ére de sa reproductibilité technique", en *Poésie et Révolution*, París, 1971.

cault asigna al término—[19] o, más llanamente, lo explica, haciendo la norma explícita. Racionalizada, en partes, estructurada metodológicamente y ordenada según la sensatez de la opinión consensual, la obra se acoge a una verosimilitud que resulta de la imaginación organizada por el sentido común. Por esa interpretación del texto se ajusta a normas y, de esa manera, contribuye a imponerlas; la normalización crítica instruye e instituye; detiene y decreta.

Una prolongada apelación a Aristóteles avala la moderación de la razón crítica, la facilidad con que el análisis de una obra se desliza hacia la normalización: "es necesario que", "debe ser", son frecuentes en la *Poética* donde hasta lo imposible está previsto y tabulado; "la opinión común debe justificar las cosas irracionales; o bien incluso se demuestra que a veces no es ello irracional, ya que es verosímil que a veces las cosas ocurran en contra de la verosimilitud".[20]

A partir de ese deslizamiento, de descripción en prescripción, coincidirán en el discurso crítico varias direcciones: hacia la obra y su ordenamiento literario —elementos, estructura, género; hacia la sociedad y su ordenamiento histórico— el escritor, la escuela, la época, por una parte; por otra, la complejidad de las implicaciones ideológicas determinadas por la perspectiva del *presente* en el que la lectura crítica se verifica: "no tenemos más que esta *vida* para vivir, en medio de *esta* guerra, de *esta* revolución", es el trámite de *enunciación* que el crítico —en lugar del autor, como exigía Sartre— suele realizar a partir del *enunciado* literario. El crítico *se arroga* una atribución social política, ética, retórica, que desborda la competencia interpretativa y la asimila a la proposición o imposición de cánones. Si la normalización, la facultad de imponer cánones ha sido reconocida como una de las atribuciones de la acción crítica en el mundo, no sorprende que la determinación de sentido, la definición de "que-

19 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, 1975, p. 185.
20 Aristóteles, *Poética*, Madrid, 1973, p. 105: 1461a - 1461b.

rer decir", decirlo, el descubrimiento y la explicitación de la verdad textual, que son aspectos de una misma arrogancia interpretativa, arrogancia donde se confunden *querer decir* y *poder decir*, o como se decía al principio, simplemente poder, siga siendo recurrencia de una confrontación no sólo literaria, origen de una larga historia de muerte, prisión, tortura, exilio. No sería un despropósito encarar la historia de la interpretación textual como una historia de la persecución o, contradictoriamente, de la canonización, pero tampoco así elude las reglas.

"Criticism is not a science, not even a «human science», and it is not a branch of philosophy".[21] Fuera o entre esos dominios, la interpretación se inscribe en un expediente especialmente difícil que concentra una de las preocupaciones más transitadas de la hermenéutica tradicional y contemporánea: la cuestión de la verdad textual, la anuencia de la ficción, la posibilidad de un discurso que las haga compatibles. "La verdad de las máscaras" es la que cuenta en el texto literario; se admitirá (no se admitirá) como error en un texto científico; como error o, con menos indulgencia, como engaño, en un texto crítico.

A fin de atenuar algunos enfrentamientos pero, sobre todo, fundamentada en la infinita reescritura interpretativa y la imposibilidad de reducir el texto a un solo sentido (ya que su sentido es tener varios), la desconstrucción ha elaborado un principio que resuelve parcialmente el litigio, otorgándoles a los inevitables desajustes del caso, un estatuto honorable: todo lector es "aberrante",[22] la interpretación, *una lectura equivocada*, pero una equivocación creadora ("a creative misreading") y necesaria, ya que el texto vale por creador y errando: es la literariedad que transgrede la literalidad, contaminando todo el discurso de verdad incierta o de cierta ficción.

Se asume así la crisis de la evidencia: la verdad se presenta o parcialmente o bajo especie de representación y

21 Harold Bloom, *The Breaking of the Vessels*, EE. UU., 1982, p. 25.
22 Harold Bloom, *A Map of Misreading*, "Introduction: a Mediation upon Misreading", EE. UU., 1975.

así, por el texto, el intérprete hace de la verdad, versión: una *crisis* —un trance, un tránsito—, un cambio de registro, la especulación alternativa de corrientes y métodos, sociológicos, psicoanalíticos, lingüísticos, antropológicos, estructurales, semióticos, hermenéuticos, desconstructivos, constituyen el espectro ideológico de un siglo especialmente susceptible a "las crisis" de *El Criticón*.

Por algo, para evitar descréditos, el narrador de "Pierre Menard, autor del Quijote", propone al lector una misma cita de Cervantes que repite literalmente, dos veces en la misma página. Sólo la interpretación que intercala en cada caso es diferente, difiere tres siglos, y a partir de esa *diferencia*, la misma cita ya no es la misma. Pero la crisis no termina ahí porque precisamente la transcripción se refiere a la verdad y a la historia: "la historia, madre de la verdad...". Por repetición y diferencia, por sentido y referencia, el texto cuestiona esa misma verdad a la que se refiere.

Proponerse la búsqueda de la verdad forma parte si no del equívoco, seguramente de una ilusión: "la verdad artística es aquella cuya contradicción también es verdad". Como para Wilde, también para el crítico apenas es posible una verdad a medias y, aun así, tal vez sea menos parcial que "la doble verdad" que, sólo por duplicarla, la reduce. Si la figuración (y no la propiedad) es parte de la con-fabulación literaria, si a pesar de la *propiedad* (¿precisión?, ¿pertenencia?) procedente y legal de sus derechos, tampoco el autor es dueño de la verdad, detentaría cualquier crítico que atribuyera *propiedad* a su versión. Si así falla, falla dos veces.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: MEDIO SIGLO DE UNA (DI)VISION CRITICA

El texto transcribe la comunicación presentada en el "Homenaje a Emir Rodríguez Monegal" realizado por la *Americas Society* de Nueva York el 1º de mayo de 1986, *Homenaje* recogido y publicado por el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, Montevideo, marzo de 1987.

Parece inútil seguir alegando, como creyó necesario hacer Darío, como creyó Rodó, que somos latinos e hispánicos. La verdad es que lo somos.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

Escribir una biografía de Miguel Angel de la que estuviera excluida toda mención de sus obras es una broma excéntrica que Borges suele recordar.[1] Sin embargo, no constituiría una omisión demasiado extravagante (porque ocurrió varias veces) ni una broma (por dolorosa), elaborar una teoría o escribir la historia de la crítica uruguaya sin nombrar a Emir, o nombrándolo apenas. Pero, de la misma manera que Richard Morse decía "Porque su vida madura abarcó precisamente las décadas que nos conciernen, el crecimiento de su mente, su sabiduría y su sensibilidad crítica serían un prisma a través del cual se contempla el curso de la mente y sensibilidad en América Latina como un todo", entendemos que bastaría una reseña de las circunstancias más notables de su vida intelectual, de sus obras e iniciativas, para ver su figura —"una figura literaria"— como la representación de casi medio siglo de nuestra historia cultural o de nuestra imaginación literaria, más que una época una *epoché*, ya que por razones menos metodológicas que sentimentales, se quisiera dar con él por terminada.

La función de revelación autobiográfica que asigna prudentemente Oscar Wilde a la crítica ("The highest and the lowest form of criticism is a mode of autobiography"),

1 Jorge Luis Borges. "Sobre el Vathek de William Beckford". *Obras Completas*. Buenos Aires, 1974.

no descarta que, más allá de esa imitación o limitación personal, el discurso crítico sea capaz de *proporcionar* una etapa de la historia, las formas de una época. A partir de la parcialidad —de un país pequeño, una prueba de laboratorio por sus dimensiones e intensidad— de una experiencia singular pero genérica, el esquema biográfico proyectaría abstractivamente la superposición de los campos en cuestión: el cuerpo del sujeto real y el cuerpo de la literatura, entrecruzados en el curso de los acontecimientos.

No faltará la oportunidad para analizar las razones de poder, fuerza y autoridad, de sectarismos y rivalidades, enconos y traiciones más mezquinas, más triviales, pero no menos violentas, que hicieron de Emir alternativamente, juez y testigo, también en el sentido teológico, un crítico severo y espectador elocuente de su tiempo, el participante que al dar testimonio, padece y perece por esa causa. Desde sus comienzos, cuando se hace cargo de la dirección de *Marcha*, hasta la gracia y el misterio de su regreso y partida, la generosidad del sacrificio final, el último combate —heroico o sagrado— de un sobreviviente de sí mismo que sólo vuelve por volver.

Aunque la fluidez de los acontecimientos desbordan los cortes cronológicos y la puntualidad de los registros, podría considerarse que en 1945, cuando Emir pasa a la dirección de la sección literaria de *Marcha*, donde colaboraba desde 1943, se inicia una de las etapas literarias decisivas de nuestra historia cultural. Emir habla de la *Generación del 45*, y la fecha, convencional, fue discutida; sin embargo, no está de más cifrar las peculiaridades de una promoción intelectual y poética a partir del año en que se inicia la era atómica, finaliza la segunda guerra mundial, cuando quedan definitivamente impuestos los grandes medios de comunicación y, ni el olvido ni el delirio excusan la verdad de un universo concentracionario ni la amenaza de su difusión universal. No es fácil marcar etapas pero es especialmente significativo que este período de la historia literaria se inicie con la orientación marcada por una publicación periódica y que, veinte años después, con un criterio análogo, se dé por terminada con la desaparición

de *Mundo Nuevo*, otra publicación literaria, también periódica, también dirigida por Emir pero en París.

Las referencias dan cuenta de algunos aspectos de ese proceso de "periodización" de nuestra cultura que forma parte de la expansión masiva de la prensa como fenómeno mundial pero particularizado por la interdependencia continua de la acción periodística y la acción literaria (pedagógica), anticipando el advenimiento de una generación crítica integrada por profesores en su mayoría, una nueva "trahison des clercs" que, sin abandonar necesariamente las clausuras del aula, acceden al poder y deslizamientos de la mediación tecnológica moderna.

En 1964, revisando el período precedente todavía en curso, Carlos Real de Azúa decía que Emir Rodríguez Monegal era "el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono, allá por 1930 de tal función".[2] El paralelismo es importante. Real de Azúa insiste sobre los mismos términos cuando presenta a Zum Felde: "No puede negarse, con todo, que fue él quien —hasta la aparición de Emir Rodríguez Monegal— puso a la crítica uruguaya sobre sus pies, el más capaz a un tiempo de ver *lo que* en un escritor importa"[3]. De no haber sido Real de Azúa el autor del reconocimiento, ya en esos años, tal afirmación podría haberse interpretado más como un desafío que como la declaración de una ajustada objetividad. Todavía antes de ser excluido, prohibido por militares y militantes, Real de Azúa no dudó en reconocer que Emir era el escritor uruguayo con más enemigos. Sin embargo, tal como cuenta la historia, los grandes odios habrían empezado después. Es necesario admitir que ya existían otras formas no oficiales de la represión, abusos que el derecho no pena, crímenes que no configuran delitos aunque atacan con la complicidad de las intrigas igualmente depredatorias y la violencia del silencio metódico: la interdicción que sentencia hombre, obra, nombre; nuevamente la muerte no anunciada, el si-

2 Carlos Real de Azúa. *Antología del ensayo uruguayo*. Montevideo, 1964, 2º Tomo, p. 552.

3 Ibid. Primer Tomo, p. 182.

lencio de destruir y no decir, el refinamiento del terrorismo doble de la omisión y su referencia: no se denuncia, arrolla y calla, la ignorancia multiplicada y compartida: ignorar para que los demás ignoren, redoblar la ignorancia, más eficaz que la consigna, más totalitaria y represiva. Versiones vernáculas de una estratégica *Totschweigentaktik*, seguramente más antigua que su nombre; reprime y destierra: nadie se entera. Ya entonces, en el Uruguay, Emir había dejado de existir; peor aún: como si nunca hubiera existido, no volvió a ser mencionado. J. L. Austin hablaba de *How to Do Things with Words*; más allá de lo que pudo haber previsto su teoría, me alarma pensar que esta forma de anatema, como una especie negativa de los "Speech Acts", es capaz de "deshacer sin palabras", peor todavía.

"They kicked me up", fue la fórmula sucinta con que Emir aludió a esa excomunión, remitiendo idiomáticamente a una promoción profesional que compensaba generosamente el destierro sin que previera entonces que viviría anticipada la apoteosis del mayor reconocimiento nacional.

Brevemente, Real de Azúa describió las responsabilidades editoriales y críticas que asumía Emir en aquellos años, tanto en las páginas periodísticas de semanarios y revistas como en los numerosos y diversos cursos con que un profesor uruguayo tiene que integrar un ingreso parsimonioso o en los libros que con tantas dificultades llegan a ser publicados:

"En *Marcha*, desde 1944 (14 de enero, Nº 17, fecha capital) hasta 1959 y sólo con algunas interrupciones, Rodríguez Monegal, fijó lo que habían de ser los gustos y categorías del sector más considerable de la generación que se da como advenida al año siguiente de su inicio. Desde aquí la recapitulación es fácil: la pasión por la lucidez (una palabra que fue bandera de casi todos), el rigor judicativo, la reverencia por los valores de la perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa, el desdén por la trivialidad testimonial, el emotivismo, el regionalismo, la inflación expresiva, el desprecio por la literatura protegida, oficial y perfunctoria, la urgencia por una exploración desapa-

sionada de nuestro caudal literario y un inventario de lo salvable de él, la prescindencia de toda consideración "extraliteraria" y "extraobra" (de piedad, pragmática, beneficiente, civil), olímpica de unos dioses mayores: Proust y Henry James, Joyce, Kafka, Gide, Faulkner, Shaw, Mann, Virginia Woolf, entre los universales; y los hispanoamericanos Borges y Neruda y Lins do Rego y Manuel Rojas; y los uruguayos revalorizados o ensalzados: Acevedo Díaz, Quiroga, Rodó, Espínola y Onetti."*

Son los años de la gran escalada intelectual en nuestro medio; "la generación crítica" prefiere denominar Angel Rama a la generación del '45. Se insinuaba entonces la interpenetración de funciones docentes y periodísticas, fenómeno que se marca cada vez con mayor nitidez y que se ha complicado desmesuradamente a lo largo de estos últimos años en la misma medida en que proliferan cursos y periódicos. Las destituciones masivas, las penurias de la crisis económica, el oportunismo y las tentativas de notoriedad, han acentuado la superposición interferente de ocupaciones afines atenuando las especificidades de la cátedra y del periodismo, confundiéndolas en un discurso común que no desmedra el ejercicio ocasional de la autoridad y el poder. Se precipitaban así modalidades de una cultura a cargo de profesores que colaboran en los medios, de periodistas que prefieren no considerarse como tales. Empezaba entonces lo que todavía ocurre ahora: todo el mundo escribe. Alguien se preguntaba si entre tantos escritores quedaría algún lector. No es la primera vez que se formula la pregunta: "Would God that all the Lord's people were prophets..." (Numbers 11, 29) y, hace poco tiempo, ante el registro de una historia de la literatura francesa contemporánea, Michel Tournier parecía anhelar, por más práctico o selectivo, un diccionario que incluyera a los franceses que no escriben.

La revisión somera de ese primer período del ejercicio crítico de Emir distingue una labor intelectual dirigida especialmente a definir las características de la cultura nacional a partir de una perspectiva latinoamericana, una inves-

* Carlos Real de Azúa, *op. cit.* P. 551.

tigación rigurosa del pasado literario, alentando la promoción y difusión de realizaciones de creación y crítica contemporáneas, por medio de publicaciones que multiplicaban (también se llamó a este período "la generación de las revistas") textos seleccionados, observados atentamente desde coordenadas de diversidad internacional y actualización teórica y pluriestética (cine, teatro, plástica, música). Se esgrimía la validez universal de un criterio que no quería ampararse en complacencias amistosas de admisión recíproca ni en consentimientos provincianos aptos para excluir prudentemente la comparación ni en solidaridades patrióticas que acordaban satisfacciones a disposición inmediata.

Señalando severamente las redundancias de un nacionalismo cerril o las negligencias presentistas derivadas de una misma obsesión por la identidad nacional y latinoamericana, esta lucidez crítica constante denunciaba el privilegio indiscriminado de lo autóctono contemporáneo, por tramposo y destructivo, maquillado por la búsqueda forzada de una originalidad telúrica que resultaría tan exótica en París como en el Río de la Plata, el impudor de una egolatría que no disimula, por plural, la doble vanidad: la fatuidad y el vacío. Habían sido las mismas preocupaciones que afligieron y atendieron las generaciones anteriores (desde los principios de la nacionalidad), cuyos planteos y soluciones se ignoran incluidos en otra ignorancia compleja y mayor que se consiente el desconocimiento de todo lo que no es inmediatamente presente y propio: Emir previene contra lo que Real de Azúa denominaba el *robinsonismo* de una "intelligentsia" que desconocía incluso que la generación precedente ya se había planteado las mismas cuestiones e intentado resolverlas;[4] los mismos dilemas, las mismas diatribas, el mismo desconocimiento pasado, reciente y actual: la ignorancia *querida*, dos veces: una voluntad y un afecto.

Paradójicamente, la prescindencia de antecedentes, la carencia de referencias indispensables que consolidarían la necesaria emergencia nacional, no fueron atributos exclu-

4 Ibid. Primer Tomo, p. 52.

sivos de esas generaciones intelectuales que no podrán eludir la responsabilidad de sus omisiones. El terreno era propicio y, sobre la misma base, en esta última década, en los años más opresivos de la dictadura, se fraguó por imposición de la prepotencia militar, el culto de la nacionalidad, la "orientalidad" obligatoria, el rechazo de "ideas foráneas", la valoración del arraigo criollo contra la evasión o la errancia cosmopolitas, *lo-nuestro* como santo y seña, todavía ahora, de una precaria fundamentación cultural que propugna la disposición de modelos propios sólo por prescindir de los ajenos. Las nostalgias indigenistas traspuestas a sociedades de inmigrantes, la susceptibilidad atávica de quien por conocer se cree colonizado, la culpabilidad de la renegada condición epigonal, han encontrado en el aislamiento forzado y las limitaciones impuestas por el régimen militar, la justificación de una marginalidad cultural de la que las prédicas periodísticas de las secciones especializadas no dejan de jactarse. Contra la presumida —o presumible— agresión de la opulencia ajena, se ostentan las precariedades de estos "nuevos pobres", indigencia brutal y mimada a la que se apela como seguro de identidad. A pesar de las divergencias ideológicas, y ya en democracia, la consigna de *lo-nuestro* sigue vigente pero proclamada además por los sectores que se dicen progresistas. Una continuidad (pro)nominal, indefinida, posesiva de quién, de qué, quién habla en nombre de quién, confiere la singularidad de "lo uruguayo", y sus distintivos, que aparecen asimilados a una dimensión continental pasando por alto las diferencias más notables, aunque la definición no supera aún la vacuidad tradicional de fechas y rótulos: el deber patriótico que ritualiza la curiosidad en festejos, estancada por años de puntualidad rutinaria y embanderamiento convencional.

"Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas o perífrasis evidentes es, quizás, el modo más enfático de indicarla." La presencia de algunas recurrencias del pensamiento de Borges aparecen suficientemente aludidas como para que haya necesidad de citarlo. Desde que Emir lee las primeras reseñas de "libros y escritores extranjeros" en *El Hogar* de Buenos Aires, una sección a cargo de

Borges, en los años treinta, no duda de que "aquello era lo que precisamente andaba buscando desde hacía algunos años: noticias críticas sobre la literatura contemporánea". Desde entonces y, tal como resume en sus *Memorias* aún inéditas, ya no se apartará de las escrituras que configuran su "talismán" literario.

A partir de 1960, Emir debe dejar la dirección de *Marcha*. Desde entonces, sin interrupción, desde los más diversos frentes, la venia sacrosanta de *lo-nuestro* es intercambiada cada vez con mayor frecuencia y agitación. Simultáneamente la consigna pasa a excluirlo del juego revolucionario o a incluirlo secretamente en una categoría inexistente (ni lo nuestro ni lo ajeno) comprendida en la interdicción general del fanatismo ideológico: se inicia en aquellos años las prácticas intolerantes de una parcialidad, de un partido que se da por entero, en el que se está o no se está en ninguna parte; una opción: alineado o alienado, decidida por una retórica de la totalidad que articula sin más los términos en una alternativa indialéctica.

A propósito del ejercicio que asume como nuevo director de la sección literaria del mismo semanario, algunos años más tarde, Angel Rama se define retrospectivamente contraponiéndose a Emir:

"Muy otra fue mi circunstancia: a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura. (...) reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas. Fue también la lección del tiempo porque la revolución cubana, la apertura del nuevo marxismo, el desarrollo de las ciencias de la cultura, las urgencias de la hora, marcaban nuevos derroteros..."[5]

Sin cuestionar los méritos mesiánicos de la misión que se atribuye, es necesario reconocer esa contraposición como legítima sólo parcialmente. Sobre todo cuando la

5 Angel Rama. *La generación crítica*. Montevideo, 1972, p. 89.

mecánica del argumento apela a las eficacias reductivas de la exclusión habitual: atender o conocer un tema no implica no atender o no conocer otro. Se incurre en un malentendido demasiado grueso o en una confusión igualmente sospechosa cuando se identifica el conocimiento y la difusión de la cultura universal con la negligencia o indiferencia con respecto a la literatura nacional o latinoamericana. Sobre todo si tal presunción pasa por alto propuestas explícitas que no se limitan a las contundencias retóricas de manifiesto y tampoco se atiene a los argumentos menos rebatibles proporcionados por publicaciones concretas, las muestras de las mejores obras de escritores compatriotas y continentales, contextualizadas por investigaciones históricas o fundamentaciones filosóficas suficientemente válidas. Pero, lo decía también Oscar Wilde, "Even things that are true can be proved" y la prueba no está de más en esta nueva crisis de la evidencia que tanto y todavía se padece.

En "Un programa a posteriori" (*Marcha*, 1952), Emir afirma algunos principios que orientaban su política editorial:

"Se trazaban varias líneas de conducta, se postulaba una exigencia crítica idéntica para el producto nacional como para el extranjero, se subrayaba la importancia de la literatura considerada como literatura y no como instrumento, se insistía en la necesidad de rescatar el pasado nacional útil, de estar muy alerta a la literatura que se producía en toda América hispánica, y de permanecer en contacto con las creaciones que el ancho mundo continuaba ofreciendo. El artículo estaba en contra del nacionalismo literario, con lo que éste tiene de limitación provinciana y resentimiento, de desahogo de la mediocridad."[6]

No se estaba refiriendo sólo a su labor sino, en términos generales, a la contextualización universalista que desde sus primeros años había impuesto la página litera-

6 Emir Rodríguez Monegal. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, 1966, p. 43, recoge párrafos del artículo de *Marcha*.

ria de *Marcha*, donde aparecían L. F. Céline y J. C. Onetti, E. O'Neill y J. J. Morosoli, J. Cocteau y C. Maggi, W. Faulkner y S. de Ibáñez, A. S. Visca y E. Hemingway, Borges, Kafka, Proust, Gide, compartiendo páginas contiguas y espacios iguales. Es cierto que Emir habilita una sección de "Letras inglesas" pero, prevista por la pluralidad heterogénea de la información periodística habitual, su inclusión no sorprende ni interfiere con el espacio correspondiente a "Letras nacionales". Además, siguiendo la misma dirección, en esos meses del '45, la página literaria se completa con una nueva sección de "Lecturas escogidas", presentada en los siguientes términos: "En esta sección se escogerán los mejores cuentos, poemas, ensayos, etc., publicados en las diversas revistas literarias americanas". (Se resumen o transcriben asiduamente textos de *Correo Literario*, Buenos Aires, *Cuadernos Americanos*, México; *Hijo Pródigo*, México; *Latitud*, Buenos Aires; *Sur*, Buenos Aires, son las publicaciones que anuncia en esa primera oportunidad.)

Lo más lamentable es haber inflado y derivado pretextualmente la polémica argumentando diferencias de filosofía literaria y de orientación cultural que los antecedentes no justifican; decir por decir, una verdad por otra: las diferencias son ciertas, el rencor, enorme; sólo se cambian las razones; desde entonces hasta ahora la estrategia de la *verdad desplazada* continúa escamoteando rencillas mezquinas, celos menores, rivalidades por nada, o las variantes, más alarmantes de un malthusianismo mal entendido en un medio donde todo está por hacerse; delirios de ambición y poder que coartan —sólo porque no es propia— la iniciativa ajena.

Apenas se ha avanzado desde las esperanzadas advertencias de Rodó hasta las amonestaciones trilladas de hoy en día, de cada día, que machacan la magistral visión del pensamiento americanista, hipotecando iniciativas y obras, y especialmente, la generosidad de una apertura intelectual hacia lo universal que, sin duda, era la característica sobresaliente de nuestra incipiente civilización. Por medio de oposiciones simplificadas que irritan fácilmente el nativismo más trivial: *lo-nuestro*/lo imitado; lo auténtico/lo

colonizado, pueblo/élite, marginalidad/privilegio, honestidad/explotación, ignorancia/snobismo, tradición/traición, sur/norte..., una propaganda que sustituye, por las facilidades de la disyuntiva, el pensamiento.

Es la persistencia, no la novedad, la que alarma. Insertadas en el *pret-à-parler* vagamente ideológico de las declaraciones de propaganda partidaria, una "*langue de bois*" (que es como se traduce al francés la expresión polaca); son ecos, huecos del pensamiento que no denuncian ni renuncian a la opresión y que se confunden con voces menos nítidas de promoción personal. Como en todas partes, el mismo método de "*hit and run* del periodismo de semanario".[7] Francés, polaco, inglés; ni revolucionarias ni autóctonas.

La exclusividad de lo propio como exclusión de lo ajeno, la propiedad homogénea y excluyente, cuenta poco en una época en que las formulaciones teóricas y las realizaciones literarias van afianzando la inevitabilidad de la ruptura, que el universo textual estalla, se fragmenta y disemina, librado por energías centrífugas y transtextuales, cuestionando la unidad, el origen, el centro, la verdad, la representación; cuando se emprende la aventura "etnológica" de que hablaba figuradamente Roland Barthes o se consolida la presencia irrecusable del infinito que, inversiones hasídicas mediante, Emmanuel Levinas también (se) descubre en el rostro del Otro, "El otro, el mismo". Ambos se enfrentan o identifican vertiginosamente en los quiasmos superpuestos del universo de Borges: la construcción en equis, la imagen en el espejo como enigma y consigna de la identidad, la inversión del doble o las paradojas de una *identificación* que tanto distingue como define.

En esta nueva *(di)visión*, individual o colectiva, la vanidad del gesto autocontemplativo, la redundancia de *lo-nuestro* (lo mío más lo mío más lo mío) ahoga en los círculos viciosos de la reflexión narcisista y la complacencia onfálica, los contrastes de una naturaleza adversa-

7 Geoffrey Hartman. "The Culture of Criticism". PMLA. EE.UU., mayo 1984.

ria.[8] Intimida todo "ir más allá de la cultura", interrumpiendo las expectativas del descubrimiento: Desde las diásporas de Babel, los riesgos itinerantes de Odiseo o la revelación-apocalipsis-identidad de Edipo, las conjeturas o convicciones de Th. More o Montaigne, el dialogismo de Bajtín o la crisis de la identidad de que habla Lévi-Strauss, hasta el improbable ecumenismo de la comunicación satelizada, la alteridad ya no puede considerarse como un constituyente fortuito, sino la condición misma de la imaginación literaria y de la especulación intelectual y, en definitiva de la personalidad que las sustenta. Por ahora, la identidad sólo tiene a la alteridad como alternativa.

"...ciertos fenómenos sociales y políticos ocurren en América Latina con una identidad cronológica sorprendente", era a P. Henríquez Ureña que citaba Emir,[9] sin prever en esos años que anticiparía el éxodo rioplatense, la forzada dispersión de nuestros pueblos que, como otras fatalidades o fortunas continentales contribuyó, sin proponérselo, al doble encuentro histórico de una comunidad latinoamericana en otros medios.

Pero el ostracismo de Emir, que hubiera sido definitivo, no afectó sustancialmente las polarizaciones de su (di)visión crítica, al contrario, disfrutaría en París y en los Estados Unidos las mejores condiciones para llevar a término una "diseminación" bilateral que coincidía consecuentemente con la concepción dialógica de los principios estéticos e históricos que fundamentaron su pensamiento y consolidaron su actividad. La misma severidad crítica, la búsqueda constante de una integración literaria y estética que no conoce otras discriminaciones que las de una selección juiciosamente ponderada, la necesidad de un espacio cultural que extienda las responsabilidades literarias de la intermediación crítica:

8 "L'exclusive fatalité, l'unique tare qui puissent affliger le groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul". Claude Lévi-Strauss, en *L'Identité*. París, 1977, p. 14.

9 Emir Rodríguez Monegal. *José Enrique Rodó*. Prólogo, Madrid, 1967.

"El propósito de *Mundo Nuevo* es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea *a la vez* internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina."[10]

Las convicciones eran las mismas, las decisiones igualmente ciertas, los objetivos se confundían en una misma pasión por difundir, multiplicar por la palabra la palabra, pero las circunstancias habían cambiado. De la misma manera que las páginas literarias de las publicaciones uruguayas, *Mundo Nuevo* fue la revelación de un mundo nuevo tanto en Europa como en América donde el riesgo y la distancia repetían la reciprocidad del decubrimiento: ese reconocimiento de la identidad por la alteridad. Desde París Emir supo habilitar para el pensamiento y la imaginación latinoamericana un contexto universal que avanzaba al margen del acorde coral de sonidos consignados; cada iniciativa intelectual emprende así, vez tras vez, la aventura de otra "Conquista de America" que, derogando la restrictiva trivialidad de su remota referencia histórica, ya no puede entenderse sino ambivalentemente. Pero la discusión no tuvo lugar.

En aquellos años, y a pesar de que los números llegaban con regularidad, la revista no circuló suficientemente en Montevideo. Esta insuficiencia no afectó ni a Emir ni a los autores latinoamericanos que la revista se encargaba de introducir en otros medios sino a los lectores locales

10 Emir Rodríguez Monegal. Mundo Nuevo, N° 1, París, 1966.

que no llegaban a ser. Nuevamente las querellas personales privaron al público uruguayo de una realización cultural que no debió interceptarse: "*l'affaire Emir*" no había terminado.

Desde sus primeros trabajos en Montevideo, la cruzada latinoamericana en París, las condiciones ideales de una universidad norteamericana —una utopía intelectual donde todo es posible— hasta la concepción y publicación de su última antología *Noticias secretas y públicas de América*[11] las acciones responden a las mismas tensiones dialécticas que las circunstancias favorecen y enfatizan. Como si la *diferencia*, repetida y subrayada, fuera la única advertencia que Emir rescata entre todas las advertencias arielistas que la retórica consecutiva y las imprevisiones del pasado, por pasado, se encargaron de obsolescer.[12] En 1984, después de largos años de ausencia y silencio, el nombre de Emir reaparece por primera vez en Montevideo firmando una investigación en colaboración[13] que llama la atención sobre aspectos insólitos del controvertido bilingüismo de Lautréamont. Sería demasiado fácil atribuir sólo a la casualidad las coincidencias de esa recuperación que las dualidades de la biografía, la obra, las violencias paródicas (que cuestionan cualquier estética de la originalidad —definición de la identidad) y los fantasmas de Lautréamont, o L'autre à (Mont)evideo, no escatiman.

Todo su empeño crítico está destinado por el enfrentamiento cultural, la suerte de la diferencia, la dinámica activa del descubrimiento donde el descubridor también es descubierto. Sabiendo de esa complicidad a voces, la intermediación crítica entabla un diálogo cultural que con-

11 Emir Rodríguez Monegal. *Noticias secretas y públicas de América*. Barcelona, 1985.
12 Emir Rodríguez Monegal. "América-Utopía: García Calderón, el discípulo favorito de Rodó". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 417 (marzo 1985).
13 Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés. "Isidoro Ducasse y la retórica española". En *Maldoror* 17/18, Montevideo, abril 1984.

trae las diferencias entre dos mundos o entre dos hemisferios de un continente dividido, distanciado por la polarización de poderes y la adversidad de intereses que siguen sirviéndose del aislamiento, la reclusión de la cultura, de su hostigamiento, como del mejor rehén.

Cuando generosamente se le hace responsable de la *invención* del *boom* o, más propiamente, del movimiento más importante de la literatura latinoamericana, cuando se dice en Montevideo "La Generación del 45 despidió a su *inventor*",[14] se están identificando, por las ambigüedades de la función crítica, la capacidad de *inventar* y los valores de *descubrir* que en rigor, y reivindicando en el origen la posible verdad de las palabras, no se diferencian. Ambas acciones comparten la misma ansiedad: sortear el abismo, encontrar el lugar donde se entrecruzan espacios y especies, la encrucijada donde coinciden las ambigüedades de la función crítica.

La acción del crítico se desliza entre ambas revelaciones: posterior a la obra aparece sin embargo, anticipándola: "He vivido tantos vuelcos y vueltas desde mi nacimiento en la ciudad fronteriza de Melo que a veces pienso en mí como una combinación extraña de espectador y actor mirando una obra de la que simultáneamente soy crítico y realizador."[15]

Como orientada por los tropismos literarios, históricos y continentales, la figura del crítico aparece *a través*, una figura en cruz, entre tantos cruces, entre universos distintos, entre América y Europa, entre el norte americano y el sur, atravesando espacios que se quieren antagónicos, encabalgando la identidad en la aventura reversible del descubrimiento, de uno que es el otro de otro.

La figura en cruz. Parece la clave que cifra las instancias de su ausencia y su retorno, el gesto apenas misterioso, apenas místico, de su llegada que fue una despedida, una acción de gracia que proyectó la última sombra lúci-

14 Rubén Cotelo. *Jaque*. Montevideo, 21/11/85.
15 Alfred Mac Adam. "After the boom". Entrevista realizada a Emir Rodríguez Monegal, 1983.

da de su pasión dialógica, entre sus amigos (los mejores) y enemigos (que no cuentan), entre la vida y la muerte; hizo del *duelo* un trance distinto, de esa dualidad, su último desafío.

BORGES Y LA INVENCION DEL NOMBRE

Borges y la invencion del nombre" fue presentado en el Encuentro de Homenaje a Jorge Luis Borges. 13ª Feria Exposición Internacional del Libro. Buenos Aires, 3/4/1987.

No degree of knowledge can ever stop this madness, for it is the madness of words.

PAUL DE MAN

Si se afirma que no existe literatura sin lenguaje ni existe Borges sin literatura —la inversión también vale— estos términos establecerían entre sí una indisociabilidad tal que, similar a las desmesuradas precisiones de la representación cartográfica en "Del rigor en las ciencias", empezarían por confundirse en una misma entidad, obliterándose recíprocamente como el mapa perfecto del Imperio que Borges como su cronista ya no distinguen del Imperio. (*El Hacedor*: "Museo".)

De un tiempo a esta parte tanto la teoría como la crítica literaria entienden que la literatura está atravesando una instancia predominantemente verbal; se la ha denominado de varias formas: "the linguistic moment",[1] "le tournant langagier",[2] "la cesura de lo especulativo" (Ph. Lacoue-Labarthe), de modo que se podría pensar que esa coincidencia, involucraría no sólo a Borges sino a numerosos autores contemporáneos. Sin embargo, en pocas oportunidades, en la historia de la literatura, se reúnen tantos textos como en la obra de Borges donde se haya propuesto un referente literario y verbal, tan sólidamente explícito e identificado, tan metaliterario y metalingüístico (aunque las palabras pesen es útil el aparato concep-

1 J. H. Miller: *The Linguistic Moment*. USA, 1985.
2 J. F. Lyotard: *La condition postmoderne*. París, 1979.

tual que designan), que expongan el lenguaje en personaje y toda la literatura como paisaje.

Tampoco sería la primera vez que se entiende que la literatura es literalmente verbal: palabras, palabras, palabras; según unos, el resto es silencio; según otros: literatura, y no hay resto: sólo textos. Ya se sabe que el mundo empieza por un libro: el *Génesis* que es su comienzo (del mundo, del libro, del comienzo) y que existiría para terminar en un libro.[2] Aunque algunas ficciones inventen *otra cosa*, también esa *otra cosa* es una alegoría:[3] Todo el mundo está entre letras. Nietzsche hablaba de "la prisión del lenguaje", de la que el poeta tampoco está libre pero tal vez sea el poeta quien pueda hacer la prisión visible. Paradójicamente, esa misión es la *visión* de Borges (Borges, el que no ve, como se decía: Sócrates, el que no escribe).

Si Borges concebía el Paraíso bajo especie de biblioteca —una especificidad que recupera la etimología del *pardés*[4] original— sus propios textos ya son atisbo, una conjetura y el resplandor de ese Edén; su "Víbora de Letra" (la expresión es de Jules Laforgue), una escritura bífida que sólo tienta la Eternidad pero la tentativa no excluye una tentación; sólo sea por la Escritura, una escritura que contradictoriamente también inicia la Historia: la escritura al principio y al final. No parece indispensable citar a Derrida porque tal iniciación es una conclusión tanto de la Historia como de la Teología.

No es en el sentido idiomático —o *idiolectal* puntualizarían los lingüistas a fin de salvar lo que de propio presenta la realización individual de la lengua— que aquí se intenta abordar "la hermosa lengua de Borges" como se dice de "La hermosa lengua de Cervantes", sino considerar a través de la ficción y de sus reflexiones, un lenguaje literario donde lo verbal ocupa todas las instancias de la verbalidad. Porque el lenguaje es la *ocupación* de

2 Fue Mallarmé quien entrevió en este fin, la finalidad del mundo.

3 Heidegger. *Arte y poesía*. México, 1973.

4 Ver etimología de *pardés* en p. 50.

Borges, el lenguaje está ocupado por él. Considerarlo dentro de los límites de una lengua, idiomatizarlo, sería demasiado restricitivo. La palabra es materia, instrumento, tema y discurso: una presencia totalitaria (descargo el término de su acepción política), una totalidad legítima ya que, no sólo el mundo, también por el lenguaje es la ficción la que se inicia, y en este caso no habría necesidad de ninguna doctrina para creerlo.

No hace mucho y a propósito de la muerte de Borges, un diario francés transcribía algunos de sus comentarios sobre la literatura francesa: "No diría «la noche, la luna», diría Verlaine; ni diría «el mar» o «la cosmogonía», diría Hugo, no diría «la amistad», diría Montaigne." (*Le Quotidien de Paris*, 16/6/86.)

La alternativa se formula sólo entre palabras: nombres propios por nombres comunes, entre los que se confunde lo que diría él o dijeron los poetas o se diría de ellos. Aunque semánticamente el procedimiento es diferente, el propósito es el mismo que se utilizaba en Tlön ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones*): "No hay palabra que corresponda a la palabra *luna* (...). El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue* o cualquier otra agregación."

Si bien se describe minuciosamente la *trasposición o desplazamiento*, esas operaciones con que la retórica define y nombra a la metáfora, la serie de adjetivos que enumera no habilita el tropo, a pesar de la *acumulación-desplazamiento* que el *tropo* implica. La ficción retórica de Tlön desconstruye las estrategias de la figuración por medio del análisis pero recurre a un trámite lógico que desarticula la expresión figurada tanto como la racional, por exagerada, y por eso, absurda, carnavalizando a la vez el recurso de la sustitución, del análisis, de la imaginación y de la lógica: Ni figuración ni propiedad.

El discurso que elabora Borges sobre el lenguaje pone en evidencia que el lenguaje no se libera del régimen de *parodia*, más bien la relevancia irónica de su estatuto marginal se constituye en el origen mismo de la parodia. El desplazamiento o traslación que da nombre y definición a

la metáfora, como se dijo, no sería su carácter esencial: la propia figura aparece distinta del término que la nombra y ni la metáfora —tal vez por metáfora— se ajusta al significado que su nombre comporta y que, por otra parte, podría aplicarse literalmente a cualquier figura.

Sigue siendo "la luna o la palabra luna" el referente de sus contemplaciones lingüísticas y poéticas (manifiestos, ensayos, cuentos, poemas). Tratándose de lenguaje, es la luna el objeto y objetivo constante y la palabra, el motivo de sus objeciones: "Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra." (*El idioma de los argentinos*). Tal vez intente, por esa invocación recurrente, prevenirse contra el riesgo de un poeta que se había olvidado de cifrarla y tema el maleficio "De cuantos ejercieron el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. / Siempre se pierde lo esencial." Confiesa y conserva siempre el anhelo de escribir su verdadero nombre con "La compleja escritura de esa rara / Cosa que somos, numerosa y una." (*El otro, el mismo*: "La luna".)

Ya que "notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural", John Wilkins entiende que es necesario que cada palabra se defina a sí misma de manera que esa autosuficiencia pueda prescindir de las definiciones impuestas por el diccionario que la Real Academia elabora cada tantos años y de las prescripciones de un código que la falta de "sentido orgánico, unificado" invalidaría. A tal fin, inventa el "artificio de que las letras de las palabras indiquen subdivisiones y divisiones", semantiza todos los elementos constitutivos evitando que las palabras del idioma analítico sean "torpes símbolos arbitrarios" como los que su invención se propone sustituir. ("El idioma analítico de John Wilkins", *Otras Inquisiciones*.)

Todo debe tener sentido, el sentido se origina en que ese todo tenga una razón de ser: una causa y un fin. Sin embargo, el recurso que el sujeto textual del ensayo encuentra "ingenioso" y las estrategias de esa verbalización sobresignificada no pueden sustraerse a las fatalidades reductivas del conocimiento y las síntesis personales de la comprensión. Es así que "La palabra *salmón* no nos dice

nada, *zana*, la voz correspondiente define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza." Pero la sobrestimación del nuevo sistema es bastante parcial y el argumento fácilmente reversible. En realidad, el viejo sistema no aportaba mucho menos. Sin embargo, el idioma analítico inventado aseguraría cierta universalidad: *la incomprensión es de todos*, salvo que esas doctrinas impongan y difundan sus definiciones; aún así no podrá evitar los padecimientos de expresiones insuficientes ya que, lo dice Borges, "todos los idiomas del mundo (...) son igualmente inexpresivos". En Tlön los adjetivos son monosilábicos; en "El idioma analítico de John Wilkins", contra los principios básicos de cualquier gramática, "cada una de las letras que integran (las palabras) es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas". Así como el obispo anglicano J. Wilkins aspiraba en el siglo XVII a "la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial" (lo dice Borges en *El idioma de los argentinos*.), también aspiraba a "la posibilidad de un viaje a la luna". La luna es para este "inteligente utopista del lenguaje internacional" (*Ibid.*) como para los poetas, más que una radicación de la universalidad, el espacio de las *posibilidades*: es también una de las definiciones más antiguas de la poesía (Aristóteles).

Son numerosos los problemas que se plantea el poeta en relación al lenguaje pero, entre todos, los más recurrentes son los que cuestionan la falta de motivación del signo, su arbitrariedad que, convencional, se impone sin que el hablante pueda dar(se) cuenta de la razón de decir que es su razón de ser.

Obcecadamente cratilista, el poeta intenta renovar la apelación, apela a todos los recursos a fin de averiguar en la palabra su verdad (la ambigüedad del posesivo *vale*); más que nada es esa "quête de la vérité" lo que le inquieta, una búsqueda, una cuestión, y ahí queda. Interpone una acción —personal— que va contra el sistema, tratando de acceder al origen donde el signo y lo que el signo designa, coincidirían. Por su gestión (sugestión) es la

gestación misma lo que remeda, la primera escena, de donde parte la palabra, la asociación que la sociedad pudo haber establecido pero sobre cuyo establecimiento no tiene ni explicación lógica ni el menor indicio, como tampoco lo tiene con respecto a Uqbar, el narrador del Borges: Ni en los atlas ni en las enciclopedias que consulta, aparecen noticias sobre esa región presunta. Sólo Bioy, un narrador, un personaje de la ficción, dispone de los créditos informativos correspondientes pero los datos no aparecen registrados en el volumen de la que "*falazmente* se llama *The Anglo-American Cyclopaedia*", con su debida "*falsa carátula*" (yo subrayo) que se encuentra en la quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía. También la *Encyclopaedia Britannica* ha suprimido el artículo que hubiera correspondido a John Wilkins, según la lectura a la que se aludía más arriba. Curiosamente, cada vez que un lenguaje se inventa, Borges hace responsable a la *Encyclopaedia Britannica* de la desaparición de los antecedentes de esa acción y sus referencias. En cambio, es en un ejemplar del primer volumen de *Las mil y una noches* donde descubre el narrador el manuscrito que contiene "el informe de Brodie", pero, como si las faltas más que la certidumbre avalaran la verdad en cuanto al origen, también ahí "Falta la primera página". (*El Informe de Brodie.)*

El lenguaje de los yahoos que David Brodie describe en ese informe no es demasiado diferente del nuestro. Las coincidencias son significativas: el testigo aclara que se trata de un idioma complejo; que la fuerte tendencia polisémica de las palabras se contrae por la expresión gestual o el contexto. Tampoco sus hábitos son tan extraños: "Otra costumbre de la tribu son los poetas", pero como de Baudelaire, hasta su madre se aparta con temor y repugnancia: el poeta, "inspirado por el horror sagrado, (...) ya no es un hombre sino un Dios, y cualquiera puede matarlo". No son casuales nuestras coincidencias con el lenguaje de los yahoos, de la poesía y de la religión. Cada palabra puede tener un sentido y su contrario, como los libros de Tlön. En sus textos de vanguardia, Borges había manifestado la mayor perplejidad ante la existencia

de una palabra que significara significados contrarios: "El hecho de que existen basta para probar el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad. (...) En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás."[5] El descubrimiento no fue ajeno al origen de su estética.

Desde Platón, que dramatiza en el "Fedro" el ingenio de Hermes y la invención de la escritura, un *pharmakon* que es medicina y veneno a la vez, que conserva y destruye, hasta hoy, esas concurrencias antonímicas en una misma voz fascinan a poetas y filósofos. Cuenta Heinrich Heine de una señora francesa que le decía con temor ansioso "Yo sé que ustedes los alemanes usan la misma palabra para *perdonar* y *envenenar*. Heine le da la razón porque la palabra *Vergeben* quiere decir esas dos cosas."[6]

Hegel, por su parte, exalta el alemán como una lengua con "numerosas ventajas sobre otras lenguas modernas, ya que algunas de sus palabras poseen la peculiaridad de no sólo tener significados diferentes sino contrarios".[7]

Sin duda Hegel se refiere a la palabra *Aufhebung*, un ejemplo clásico que desde entonces se distingue con especial interés; significa tanto "preservar" como "alabar", "llegar a ser" como "dejar de ser", una palabra sola que se presta a significados opuestos. A pesar de que S. Ullmann mencione el recurso como un caso excepcional de bisemia y lo ilustre con el lat. *sacer* y el fr. *sacré*, que significan sagrado y maldito,[8] en la actualidad ya no cabe restringir ese privilegio a la ficción o a una o varias palabras , o a un idioma en particular, sino extender —entender— esa acumulación adversa como el recurso verbal

5 Buenos Aires, 1921. En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Hugo Verani. Roma, 1986.)

6 *Critical inquiry*. March 85. P. 386. Vol. II.

7 *Critical inquiry*. March 85. Vol. II. P. 385. Hegel: *Science of Logic*. P. 32.

8 Stephen Ullman: *The Principles of Semantics*. Oxford, 1959. P. 120.

por excelencia, un procedimiento que, a partir de la ironía, ilumina la naturaleza verbal en general y en eso estamos. Dice Brodie: "No nos maravillemos en exceso; en nuestra lengua el verbo *to cleave* vale por *hendir* y *adherir*",[9] o mejor todavía, nos maravillamos por el exceso.

Las diferencias entre el idioma de esos seres tan extraños y el que disponemos, en términos generales, no son muy importantes, incluso los yahoos postulan "la virtud intelectual de abstraer". En cambio, paradójicamente, el idioma de Ireneo Funes, un paisano de la Banda Oriental, un paisano nuestro, criado entre nuestras cuchillas y nuestros ranchos, desde esa tarde en que lo volteó un azulejo y *perdió el conocimiento* es casi inconcebible para nosotros: "Ahora su percepción y su memoria son infalibles" ("Funes el memorioso". *Ficciones*.) Pero por eso, precisamente, Ireneo es incapaz de pensar, que es recordar y olvidar: "perdió el conocimiento", una pérdida que Ireneo —tal vez por soberbia, dice Borges— considera benéfica ya que no puede seguir nuestro lenguaje y se inventa uno propio.

El narrador es capaz de referir con toda precisión —igual que Ireneo— su última entrevista; menciona la fecha de la que ahora podríamos estar celebrando puntualmente el primer centenario: el encuentro fue en marzo de 1887.

Se decía que uno de los planteos teóricos y poéticos que, con mayor frecuencia y aflicción formulan los poetas, es la falta de motivación del signo, la condición de arbitrariedad que el lingüista ve como un hecho necesario (natural o cultural), y el poeta como un capricho. De ahí que se haya propuesto contrarrestarla por medio de esa "búsqueda de la verdad", la invención de un origen y si bien no llega a descubrir el acto primordial, le permite participar en un simulacro provisional con el que apenas se re-signa: un signo *por* otro signo; sustituye y multiplica a la vez.

9 Anotaciones críticas: "La metáfora". Publicado en Cosmópolis. Madrid, Nº35. (1921). Como David Brodie, anota que en inglés se encuentran los verbos *to cleave* (hender o adherir) y *to ravel* (desenredar o enmarañar).

Habilita así una imitación generalizada, atenuando por la invención la convención; en la poesía todo se aplica a imitar: los sonidos a los sonidos, las palabras a las palabras, el poema a otros poemas: de un Quijote al otro. Por la repetición, algo siempre se imita. La poesía multiplica la repetición en todos los planos. Por medio de la imitación interna y coherente, el poeta intenta imitar otras imitaciones que desearía realizar pero que las resistencias del lenguaje le impiden: en definitiva, la única imitación cabal es la de la palabra que imita a otra palabra o que se imita a sí misma, lo demás forma parte de la más pura ilusión aunque sólo por la alusión la conozcamos.

Otra de las limitaciones que aflige al poeta es la imposición universal de una lengua que concierne o consiente todo a todos, que es norma, general y colectiva, que asegura su eficacia instrumental, a disposición, el *prêt-à-parler*, el *ready-made* hecho de inadvertencias y olvidos y, en consecuencia, no llega a dar cuenta del acontecimiento personal, particular y singular, de una subjetividad que en cada circunstancia reitera cada vez y a su manera, otra querella de los universales.

Ireneo Funes es la figura literaria del poeta, otra figura (*figure* en fr. significa también "rostro") *de* Borges y la preposición indica menos la procedencia o posesión que su mejor representación: la figura de Funes es su más-cara-máscara, una muestra maestra de *epistemología-ficción*, ese género que Borges propicia, desdoblando narrativamente la ficción y la reflexión, el conocimiento y la memoria, la imaginación y la percepción, donde plantea una vez más el problema de la *representación*, porque no hay otro mayor: "Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero." La memoria inolvidable de Funes avala también la minuciosidad de la estética extravagante objetiva o realista de "Museo". Si la memoria es tan perfecta como los mapas que trazaban los cartógrafos de aquel Imperio, ¿cómo no sospechar que el original que se confunde con su representación pueda ser la representación de un original que no distin-

guimos? Si la representación es perfecta como un crimen perfecto, o no existe, o la calificación o la combinación son imperfectas. Es *el* problema.

Más que resolverlo, Borges propone una (di)solución irónica: Como los habitantes de Tlon, los Yahoos o J. Wilkins, también Ireneo se inventa un idioma propio pero, formulado así, hasta la invención resulta tautológica: un idioma propio no es más que un *idioma idioma* porque *idios* es lo propio, lo particular, lo que *idioma* en su origen quiere decir y, a pesar de que compartamos el aborrecimiento neológico de Borges, no pesaría demasiado denominarlo circunstancialmente *funés*, a este idioma inventado, agudo y común —con minúscula— de la misma manera que se dice portugués, francés o finés. Es un idioma propio y también la propiedad hay que entenderla aquí en varios sentidos.

Superado el gusto por las metáforas enormes de las vanguardias y afianzada su convicción misoneísta, Borges hace el camino inverso a cualquier metaforización o a cualquier meta neológica, pero, en tanto que inverso, no resulta demasiado diferente: en lugar de la palabra y/o el sentido nuevo —y como tal sorprendentes— Borges recupera el sentido más viejo, el que ya no se expresa ni se siente presente. No es contradictorio que pueda parecer así doblemente sorprendente: 1) porque resulta nuevo. 2) porque resulta viejo. El efecto de originalidad está asegurado pero una originalidad por el origen y no por la excentricidad. El recorrido inverso a la imaginación no la anula, la restablece por el *sentido propio*, el hablante que observa la propiedad que no es purismo sino una *puesta en propiedad*. Ocurre una inesperada quiebra de lo habitual en tanto remite al punto anterior a la formación del hábito: *infinito* no es sólo la cualidad de carecer de un fin sino también innumerable, *innumerable* no es sólo lo numeroso sino lo que no se puede numerar; el debate es "*inacabable*" no sólo porque se trata de una discusión muy polémica sino porque afecta la eternidad, lo *infinito*; Borges hace una prolongada descripción semántica de la palabra *infinito*: "...fue alguna vez una insípida equivalencia de *inacabado*; ahora es una de las perfecciones de

Dios en la teología y un discutidero en la metafísica y un énfasis popularizado en las letras y una finísima concepción renovada en las matemáticas. Russell explica la adición y multiplicación y potenciación de números cardinales infinitos y el porqué de sus dinastías casi terribles —y una verdadera intuición al mirar al cielo."[10]

La propiedad que descubre en la palabra no implica que abandone su sentido más corriente, al contrario, logra significar todos sus sentidos y esta totalidad semántica, esa serie de significados que se verifican al mismo tiempo que, superficialmente, se atribuirá a la casualidad, ese fenómeno que los anglófonos llamarían *at-once-ness* (no se me ocurre decirle de otra manera: pansemia, sinsemia, me parecen pesadas, paleonimia, pretenciosa), es una vía que habilita las conciliaciones del oxímoron: "valiosa incomprensión", "lo cierto, lo increíble", "secreto y glorioso capitán de conspiradores", "la pública y secreta representación" y, sobre todo, la *o*, una conjunción (*conjunctionis oppositorum* por excelencia) que resume emblemáticamente en la circularidad de su trazo la irradiación de la significación en varios sentidos, el núcleo mismo de la contradicción.

Tampoco es tan trivial otra forma de propiedad del lenguaje que el funés implica. Por un lado, la propiedad supone que las palabras sólo se utilicen según su sentido propio: el que él inventa. Por otro, la propiedad también supone una *apropiación*: Ireneo se hace dueño de la denominación. "Su nombre verdadero no importa" ("La forma de la espada", *Ficciones*), pero esa falta de importancia disimula la falta mayor. También en "Emma Zunz" (*El Aleph*, 1949), el narrador le da muy poca importancia a los nombres propios y así, imitando a sus personajes (el padre de Emma Zunz muere como "Maier") y observando sus discreciones narrativas, los modifica. En *Historia universal de la infamia* había dicho "omiten su verdadero nombre —si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo." (" El proveedor de iniquidades Monk

10 "El idioma de los argentinos". 1927 en *El lenguaje de Buenos Aires*. 1963. P. 16.

Eastman"). No son ésas las únicas razones por las que Ireneo sustituye los nombres de la numeración. Si los cálculos cabalísticos convierten las letras en números, Funes practica la tradición gemátrica al revés convirtiendo los números en nombres, denominándolos los domina, los hace propios.

Son nuestros héroes nacionales quienes le revelan lo absurdo del sistema vigente: "Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*."

Tal vez en la palabra *cifra* esté una de las claves de una palabra que nombra el número, la escritura secreta que es número y misterio, cada uno de los números y su combinación y aquel en donde la numeración se inicia, parte y todo, el vacío en árabe (*sifr*), nada y el círculo que cerca la plenitud, el colmo, el cero.

Hasta que sufrió el golpe, Ireneo "había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado". Ahora, por la caída, inválido, no padece más de la *fractura antropológica*, ni la mediación —intercesión-intercepción— del pensamiento ni la distancia verbal, de las que todos padecemos. La emergencia de todo lo (poco) que le rodea en la indigencia del rancho le impide dormir, no conoce, no piensa, no sabe abstraer ni generalizar. La intensidad de cada experiencia es única y por eso es única la denominación que requiere y propone. (Dice Borges en el epílogo de *Historia de la noche*, que "Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante, el lenguaje rígido". No creo que él adhiera a esa denuncia.)

De haberlo conocido, Ireneo habría sido partidario de un sistema —el término es poco pertinente— de *hápax*.

La filología y la lingüística suelen denominar así esas palabras que se dicen una sola vez y de las que sólo registran ese único ejemplo. La conocida ocurrencia del "perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)" se explica porque "perro" no puede ser concebido por Ireneo que desconoce el concepto: considerada cada experiencia propia y particular, el símbolo genérico *perro* es sin duda una exageración arquetípica. Ni Ireneo ni quien viva cada circunstancia en forma tan particular, podría tolerarla. De ahí la numeración que tematiza la materia matemática, una materia que es sólo forma, que formula proposiciones intelectuales, desasida de la contigencia de manera que siempre resulten verdaderas.

Queda todavía por tratar otro aspecto de la propiedad de esta *nomenclatura*. La ejemplificación más generosa que proporciona el narrador atiende la sustitución de números por nombres: nombres por *nombres* (en español y en francés: el tema tolera la trasgresión idiomática. En fr. *número* se dice *nombre*. En su *idioma idioma*, Funes sustituye el nombre *des nombres*.)

Pero no habría que soslayar que esa denominación se vale prioritariamente de *nombres propios*, una propiedad que se conecta con las propiedades señaladas anteriormente.

Esta denominación reiterativa afecta también otros casos, en otros textos, y por eso la menciono: En "La muerte y la brújula" un personaje se llama Red Scharlach. *Red* significa "rojo" en inglés, *Scharlach* significa "escarlata" en alemán. Es también un tipo de flor roja. *Scharlachfieber* es escarlatina. El nombre de Red Scharlach es la imagen de su propia imagen. Significa "Rojo Rojo".[11] En otra parte ("De Alguien a Nadie". *Otras inquisiciones*.) dice Borges: "Johannes Eriugena o Scotus, es decir Juan el Irlandés, cuyo nombre en la historia es Escoto Erígena o sea Irlandés Irlandés."

11 J. Hillis Miller. "Red Scharlach, hermeneuta. Sobre la figura en "La muerte y la brújula" de Borges. En *Diseminario, La desconstrucción: Otro descubrimiento de América*. Montevideo, 1987.

Paul Valéry entreveía en el nombre de La Fontaine un vago "sentido ambiguo de frescura y profundidad. Un encanto que provenía de las aguas". En la dualidad de su nombre Chrétien de Troyes conciliaría la síntesis cultural de una literatura que integra a su profesión de clérigo cristiano leyendas heroicas de procedencia pagana.[12] Asimismo el Stephen de *Portrait of the Artist* de Joyce entiende que "*God was God's name* " —y lo aseguraba— "así como él se llama Stephen", o Maurice Blanchot llega a la conclusión de que "Dios es un nombre".[13] Mientras que la sabiduría —también lingüística— de Dios, lo lleva a responder la pregunta de Moisés no por su *nombre* sino por *pronombres* previéndose, de esa manera, entre otros inconvenientes —contra las simplificaciones de una identificación que tampoco sería una definición ya que los nombres propios no definen pero arriesgan el fetichismo onomástico— la posesión del nombre propio implica la propiedad de aquello que el nombre propio designa —que limitaría el infinito de la circularidad tautológica que, entre los vacíos pronominales y los vacíos de la cópula—, Yo-soy-el-que-soy eludía. Para Agustín Dios es la cosa, pura y simplemente, es aquello que está más allá no de las apariencias sino de los signos.

Si también Mallarmé supo crear significados propios en nombre ajenos, porqué Borges no atribuiría significados propios a sus nombres propios, descubriendo el oxímoron *campo* (Jorge)/*ciudad* (Borges) de una oposición, una *inversión* que redundaría en los fundamentos de su estética especular o especulativa.

No exageraba Roland Barthes cuando asignaba la iniciación de Proust a la escritura, la iniciación de su disposición a escribir, al descubrimiento o invención de los nombres propios: "Una vez encontrado el sistema, la obra fue escrita inmediatamente." No sólo para estos autores la clase semántica de los nombres propios —el Nombre— presenta "el mayor poder constitutivo". Ya se sospechaba en Cratilo una especie de platonismo onomás-

12 R. Dragonetti: *La vie de la lettre au moyen age*. París, 1980.
13 Maurice Blanchot: *La pas au-delà*. París, 1973. P. 165.

tico que vale en tanto un patronímico, más allá de la singularidad designativa, más que un nombre del padre que da nombre a una familia, configura un modelo que anticipa y determina naturaleza y esencia con diferente fortuna: "El Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia."[14]

La reminiscencia de Ireneo era perfectamente precisa y propia. Cada jornada le deparaba 70.000 recuerdos que su memoria sólo con recordar registraba (*to record* es más *registrar* que *recordar* o, por lo menos, ambas cosas). Era natural que aprovechara el vacío semántico de los nombres propios para realizar la mayoría de las conversiones que la tabulación incoherente de su numeración proponía: tampoco los números se comportan conceptualmente y entre esos dos vacíos significativos intentaba apropiarse —por medio de los nombres propios, los hacía suyos— de la particularidad de una circunstancia singular que no podía inadvertir: "las aborrascadas crines de un potro" o "las formas de las nubes australes al amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos". Inscrita en el cuadro de René Magritte que representa una pipa, la frase niega más de una vez lo que ostenta: "Ceci n'est pas une pipe" aunque la representa porque la representa. Para quien fuma "A veces un buen cigarro bien puede ser sólo un buen cigarro", sin más, naturalmente, y no sea necesario que represente otra cosa ni que requiera otra explicación. Como la célebre rosa de Angelus Silesius que florece porque florece, "La rosa es sin porqué". De la misma manera, la poesía suscita como un desafío de la palabra contra el concepto que comporta, una presencia verbal que la poesía habilita, una epifanía de la palabra, con toda propiedad, sin remitir a otra cosa que a sí misma.

Era en esos sentidos que interesaba considerar la invención del lenguaje en Borges: la recuperación de una *propiedad* del lenguaje en Borges, una propiedad poética multiplicada que desde sus primeros escritos hasta los más

14 R. Barthes: "Proust et les noms" en *Le degré zeró de l'ecriture*. París, 1972. P. 132. Hay traducción en español.

recientes está siempre presente. Realiza una invención que no es diferente de su descubrimiento del lenguaje. Los dos términos son etimológicamente indistintos ya que *invenire* es encontrar, descubrir lo que ya existía. Recorre un itinerario etimológico que se extiende más allá de la lexicología y las disciplinas lingüísticas constituyéndose en una búsqueda de la verdad y ya sólo con buscarla, se encuentra o se inventa.

Algunas declaraciones periodísticas que se publicaron en oportunidad de su muerte fueron el principio de estas anotaciones; las terminamos con fragmentos de uno de sus primeros textos, *El tamaño de mi esperanza* (Proa, Buenos Aires, 1926), un título que parte (y es parte) de una publicación de Lugones, nada poética,[15] que tiene, precisamente, sus reflexiones matemáticas como tema *0 la letra 0 la cifra*, y el círculo (letra o cifra) se cierra en la escritura.

Cualquier léxico es perfectible y voy a probarlo.

El mundo apariencial es un tropel de percepciones barajadas. Una visión de cielo agreste, ese olor como de resignación que alientan los campos, la acrimonia gustosa del tabaco enardeciendo la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino, y la sumisa rectitud de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en cualquier conciencia, casi de golpe. El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un amontonamiento de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja. La luna misma es una ficción. Fuera de conveniencias astronómicas que no deben atarearnos aquí, no hay semejanza alguna entre el redondel amarillo que ahora está alzándose con claridad sobre el paredón de la Recoleta y la tajadita rosada que vi en el cielo de la plaza de Mayo, hace muchas noches. Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso,

15 *El tamaño de la especie*: Ensayo de Psicología Matemática. Ed. Ateneo, 1921. 58 págs.

hirviente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de alejamiento de sol y progresión de sombra decimos atardecer. (...)

El mundo aparencial es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles? (...)

Sé lo que hay de utópico en mis ideas y en la lejanía entre una posibilidad intelectual y una real, pero confío en el tamaño del porvenir y en que no será menos amplio que mi esperanza.

EL MILAGRO DE LAS ROSAS
Y EL ULTRARREALISMO DE BORGES

"El milagro de las rosas y el ultrarrealismo de Borges" fue presentado en el Encuentro de Homenaje a Jorge Luis Borges. 13ª Feria Internacional del Libro. Buenos Aires, 3/4/1987.

Para empezar, y amparándome en un recurso de iniciación al que Borges suele recurrir, recurro a una iniciación suya —de 1951— donde empieza recurriendo a una afirmación de Paul Valéry —de 1938— que Borges remite a Emerson —1844— quien habría recurrido a su vez a Shelley —1821, y así en adelante, pero hacia atrás.

Entre recursos y recurrencias —procedimientos que son repeticiones— trato de imitar el gesto imitativo de Borges, una especie de progreso regresivo, que es propio de la naturaleza del lenguaje, que técnicamente podría denominarse ya sea anáfora, intertextualidad, transtextualidad —hay otras variantes denominativas— ya sea "un ansia de influencia" como hoy dirían los teóricos del discurso, refiriéndose a la *creación de precursores* que Borges atribuye a aquellos escritores que descubren o inventan en textos del pasado afinidades que no se reconocen como causa sino como consecuencia de los propios, aunque estos sean posteriores.

Pero considero que estas inversiones cronológicas —o lógicas, simplemente— que Borges reserva al escritor, deberían harcese extensivas, con legitimidad semejante, al *lector* porque, precisamente, es el lector-elector-selector-colector quien reúne en su "biblioteca imaginaria" —anacrónica o sincrónicamente— las coincidencias que la historia y los textos dispersan. Es Borges escritor, pero en tanto que lector, quien reconoce las modificaciones que

Kafka introduce en Kierkegaard (1813-1855), Léon Bloy (1846-1917) y Lord Dunsany (1878-1957); era Proust, un escritor especialmente dispuesto *a la recherche* de un tiempo que deseaba menos perdido que suspendido, quien afirmaba algunos años antes que Borges, haber encontrado fragmentos de Turner (1775-1881) en Poussin (1594-1665), así como una frase de Flaubert en Montesquieu.

Es previsible que el pasado modifique un presente; más interesante, aunque menos estudiado, es que el presente —que es un futuro desde ese pasado— pueda modificar textos anteriores. Aparentemente son movimientos hacia el pasado (las fechas son muy precisas en este sentido), pero esos impulsos se tensan a fin de cobrar *aliento*: una *aspiración* (anhelo) o una *inspiración* (la gracia), dos expresiones que la teoría literaria distingue pero que la fisiología y la teología no diferencian mayormente.

Borges recurre en "La flor de Coleridge" al pasado literario a fin de observar "la historia de la evolución de una idea a través de los textos heterogéneos de tres autores": T. S. Coleridge, H. G. Wells y Henry James. En nuestro caso, recurrimos a ese texto de Borges (*Otras Inquisiciones*, 1951), a "La rosa púrpura del Cairo" de Woody Allen —de 1985—, y a nuestro compatriota, el poeta francés Jules Laforgue: el título que he propuesto "El milagro de las rosas" cita literalmente el título de uno de sus cuentos publicado en las *Moralidades Legendarias* de 1886.

Por la repetición los tiempos se contraen; cada coincidencia supone semejanza y diferencia, la *diferancia*, diría J. Derrida para relevar en *diferir* la idea de *postergación*, además de la *diversidad* que es su significado más corriente. Se verifica así, textualmente, un rito de *iniciación* —que no deja de ser una *imitación*— un retorno que es menos una vuelta al pasado que la suspensión de cualquier tiempo, un atisbo de eternidad que la ceremonia celebra puntualmente, con la nostalgia de otro tiempo, anterior al exilio primordial, anterior a todos los exilios, un pasado que sólo por no estar presente se confunde con la ausencia, el recuerdo y el deseo de un jardín, el "*pardés*" en hebreo, un *paraíso* al que según el midrash se lle-

ga por varias interpretaciones (cuatro por lo menos), donde "La rosa es sin porqué", florece porque florece, como la célebre rosa de Angelus Silesius que Borges suele citar.

Se dice algo que ya se dijo, de manera que lo dicho anteriormente se convierte —por obra de esa repetición— en el modelo, un arquetipo, una Idea ideal; la gestión textual se consolida entonces como el procedimiento que habilita la condición esencial y en ese tema estamos: Ideas con mayúscula, imitaciones, repeticiones textuales, un anhelo de eternidad, la suerte de un futuro que nos remite a un pasado original, al Paraíso donde sea posible —por medio de las interpretaciones— cortar una flor como en el sueño que cuenta Coleridge y que Borges cuenta:

> Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces, ¿qué?

El soñador de Coleridge encuentra en su mano un presente (una presencia, un obsequio) que es prueba de una ausencia, una prueba de otro *espacio*; Borges dice en ese mismo ensayo que el personaje de Wells encuentra a su vez una flor marchita, una prueba pero de otro *tiempo*, ya que gracias a la "*Máquina del Tiempo*" había traído un recuerdo del porvenir: desde ese pasado-mañana ningún marchitamiento puede sorprender ya que ése es el futuro previsible de toda flor (Ronsard, Corneille, Laforgue, Brassens, lo han cantado). El personaje de Henry James, Ralph Pendrel, en cambio, viaja en "sentido del pasado" (*The Sense of the Past* es el título del libro) y se encuentra en el siglo XVIII con su propio retrato. Este descubrimiento preposterado – *preposterous*!, diría un anglófono— sería sólo intempestivo o absurdo si no fuera por el *doble sentido*, la doble orientación que la operación textual necesariamente imprime.

Una vez suspendido el tiempo es natural que las coincidencias se precipiten y ya no puedan evitarse. Por ejemplo, no habría que atribuir a una extravagancia romántica

esa suposición que no sólo se le ocurre a Coleridge sino que le había ocurrido a él mismo. En el ensayo siguiente "El sueño de Coleridge", Borges cuenta que el poeta había soñado su poema *Kubla Khan* con tanta precisión que, al despertarse, pudo repetirlo con total fidelidad. La interrupción de una visión inesperada, le impidió reconstruirlo en toda su extensión. Sólo transcribe ochenta y tantos versos de los trescientos que recordaba tenía esa versión tan original. Claro que todas estas circunstancias las conocemos por referencias del propio Coleridge y que él las anota en una introducción al poema que se denomina "Kubla Khan o una Visión en un Sueño" (*A Vision in a Dream*).

El sueño de Coleridge no es el primero. Borges remite este sueño a otro sueño, el que cuenta Beda el Venerable (672-735) quien en su *Historia Eclesiástica* reconstruye la doble revelación poética que iluminara a Caedmon, un pastor iletrado que recibe en un sueño su primer poema y, por lo tanto, una vocación. Ambos —poema y vocación— se inician cantando "El principio de las cosas creadas" ("Sing the beginning of created things" fue la orden y el don que recibió en su sueño). Por el poema son varias las cosas que se sueñan, se inician y se crean. Las coincidencias son numerosas e inevitables porque este antecedente sagrado, el sueño que dio origen a Kubla Khan coinciden —y tal vez sólo por coincidencia— con el sueño del emperador mogol que es motivo y nombre del poema de Coleridge.

Borges toma en cuenta que según registra el *Compendio de historias*, un libro francés de 1836, Kubla Khan el emperador, hizo erigir su palacio de acuerdo con un plano que había visto en un sueño y que precisamente era el que recordaba o reconstruía Xanadú —y *On the road to Xanadú* no deberíamos dejar a Orson Welles en el camino. Difícilmente Coleridge pudo haber tenido noticias de esa coincidencia ya que murió dos años antes de que se publicara el libro y su poema es 20 años anterior.

Pero si la iniciación es plural y la avalan tantos textos y tan sagrados, si se reconoce esa condición verbocreadora de la poesía (la *poiesis* decían los griegos), la

función *performativa*, clasifican menos poéticamente los lingüistas contemporáneos a esa realización simultánea de la *dicción-acción*, la enunciación que crea palabras y cosas (Austin, Benveniste y epígonos), sería injusto o, por lo menos parcial, no extender ese reconocimiento a su contapartida negativa: la destrucción, una realización similar pero contraria, una especie de "verbosupresión" o "cómo deshacer cosas con palabras" que completara el *How to do Things with Words* de Austin.

La consideración vale en términos generales pero prefiero remitirla a otra narración de Borges. Sin hacer ninguna referencia a "El sueño de Colerdige" cuenta muchos años más tarde la historia de un Emperador Amarillo (no lo nombra) que acusa a un poeta (no lo nombra) de haberle robado su palacio (que tampoco nombra): "En el poema estaba entero el palacio (...). Bastó que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba." ("Parábola del palacio". *El Hacedor*, 1960. En *Obras Completas*. Buenos Aires, 1974. pág. 801.)

Por esa doble falta (del palacio, del poeta) el Emperador no dudó en hacerlo matar. De la misma manera que al poeta del cuento a quien el poema "le deparó la inmortalidad y la muerte", por la palabra un palacio se destruye y otro se levanta, como los templos sucesivos de los que hablaba Nietzsche. Por la palabra, las cosas empiezan a existir y dejan de existir. La palabra las *re*-presenta y por medio de ese *re* —un prefijo contradictorio— las cosas ya no están presentes (y por eso se representan) y vuelven a estar, se presentan dos veces (se *re*-presentan). De ahí que el poeta entienda que la poesía se produce en los confines del signo y de lo que el signo nombra; el poema nace de la nostalgia de lo que el signo destruye pero por ese mismo signo lo hace aparecer.

Es la palabra la que paradójicamente las conserva y las deroga. Simultáneamente por la palabra dejan de estar y empiezan a ser, crecer y multiplicarse. El palacio que se desvaneció a la vista del Emperador empieza a aparecer a la vista del poema que lo representa, del lector que lo interpreta. El problema está planteado: *es el problema de*

la representación que, ambivalentemente desvanece lo que representa, al mismo tiempo que lo multiplica.

No me extrañaría que fuera ése el misterioso milagro de las flores que dan prueba de un sueño o de los poemas del sueño que permanecen cuando sueños y maravillas del palacio, de historias y seres se desvanecen; quedan *flores* y *fragmentos*, como si la naturaleza y la poesía sólo pudieran subsistir en estado de *antología*: *anthos* es flor en griego, estigmas botánicos y poéticos que se *reproducen*: procrean y recrean. Derrida hablaba de la *diseminación*: el semen, la semilla, la semántica. En la imaginación poética y filosófica de Borges, de Derrida —que leyó a Borges— tal vez no haya mayores diferencias entre textos y flores, sobre todo si hay sueños y recuerdos de por medio.

Por ejemplo, el narrador de "Funes, el memorioso" (*Ficciones*), recuerda (y para Borges y el narrador ese verbo es sagrado) a nuestro gaucho oriental con una *pasionaria* (yo subrayo) en la mano. ¿Qué era esa pasionaria? ¿La flor de la pasión? ¿El libro de la Pasión? "Pasar de hojas a pájaros es más fácil que pasar de rosas a letras" decía Borges en un texto de *El Aleph* ("En busca de Averroes"). Pero Borges no las hace pasar por esos trámites: simplemente no las diferencia.

Sin embargo, en el cuento transforma la flor en libros, poemas, versos, palabras, letras: esa transformación es la prueba del sueño. Borges sabe que el sueño no puede quedar y apenas si le queda dejar un recuerdo. Dice en el "Prólogo" a *La moneda de hierro* (1976): "Puedo transcribir las vagas palabras que oí en un sueño y denominarlas *Ein Traum*." "El Sueño" ya no es el sueño, pasó a palabras, aunque se denomine sueño, no es más que una voz o dos. Pero es así como los recuerda y vierte: la palabra es la versión del sueño, más que una versión es una *conversión*. Si fuera un sueño no sería Verdad, la Palabra lo convierte.

Es a esa *conversión*, una palabra, una creencia, una convicción, que denomino *El milagro de las rosas*, "el legendario milagro de las rosas" dice Laforgue varias veces en su cuento que trata de una enferma de tuberculosis,

como el propio Laforgue, quien tiene fe en "la voz de la sangre" porque por "la sangre se convierte en rosas" y "gracias a las rosas rosas", la protagonista del cuento (y el autor) pueden dedicarse al final al único y puro trabajo de su enfermedad, su muerte.

Sorprende —aunque no debería— que Laforgue repitiendo el nombre, nombre el color de la rosa. Borges también dice en "El ingenuo" (*La moneda de hierro*):

No hay en el orbe una
Cosa que no sea otra, o contraria, o ninguna.
A mí sólo me inquietan las sorpresas sencillas.
.....
Me asombra que la espada cruel pueda ser hermosa,
Y que la rosa tenga el olor de la rosa.

Ni el olor ni el color son previsibles para el poeta que puede soñarlas, recordar el sueño o recordar el pasado, anhelar el Paraíso que a ambos: sueño y pasado resume; esas cosas son el pasado (un tiempo no presente), son el paraíso (un espacio distante, distinto), de ambas diferencias de tiempo y espacio, la flor —la palabra-el poema— dio prueba.

A la región del sueño, inaccesible
A la memoria humana:
De esa región inmensa rescato restos.
(*La rosa profunda*: "El sueño")

Las rosas que están presentes, frecuentes, en su obra, desde sus primeros poemas, los del *Fervor de Buenos Aires*, donde la imagen aparece como "la rosa inalcanzable" semejante a las "Inaccesibles hoy como las rosas / Que dio al primer Adán, el Paraíso" (*El Hacedor*).

I offer you the memory of a yellow rose seen at
Sunset years before you were born.
(*El otro, el mismo*: "Two English Poems")

No importa el color, no importa el idioma, en español o en inglés, importa la permanencia de la rosa que sobrevive al tiempo distante al espacio pasado y recuerde un "Paraíso Perdido" uno o los dos, bíblico o literario, siempre textual:

O blanca rosa de un jardín borrado,
Deja mágicamente tu pasado
Inmemorial y en este verso brilla,
Oro, sangre o marfil o tenebrosa
Como en sus manos, invisible rosa.

"Una rosa y Milton" se llama este poema de *El otro, el mismo*.

Constante la rosa remota en el pasado o en la infancia, sólo próxima por los libros más próximos a sus sueños y recuerdos:

Pero te sé más lejos que aquel niño
Que te entrevió en las láminas de un sueño
O aquí en este jardín, una mañana.
(*La rosa profunda*: "The Unending Rose")

En "Examen de la obra de Herbert Quain", el narrador confiesa que del tercero de los ocho relatos que redactó Herbert Quain, *The Rose of Yesterday* —siempre la rosa y el ayer previos al texto— confiesa que extrajo el argumento de "Las ruinas circulares", pero no sólo el argumento de un cuento sobre reliquias, sueños y seres capaces de traspasar fronteras entre espacios y especies distintas.

Radicada en el ayer, lejana en un Paraíso perdido, la rosa resulta *invisible* —varias veces— especialmente para Milton quien no la podría ver aunque la tuviera entre sus manos porque Milton como Borges, era ciego. En "On His Blindness" (*El oro de los tigres*, 1972), aunque lo diga en inglés y en tercera persona, es a su propia ceguera a la que Borges se refiere, por eso la rosa es como la de Milton, doblemente constante e invisible: porque

siendo del pasado no está a la vista, porque aunque lo estuviera, no les sería posible verla:

...mis ya gastados ojos
Pierden en su penumbra, de las rosas
Invisibles y de las silenciosas
Multitudes de oros y de rojos.
(*El otro, el mismo*: "On His Blindness")

No sólo porque ya no pueda verlas se resigna a pensarlas, que es como imaginarlas o soñarlas:

Repito que he perdido solamente
La vana superficie de las cosas.
El consuelo es de Milton y es valiente,
Pero pienso en las letras y en las rosas.
(*La rosa profunda*: "Un ciego")

Inteligible, invisible o interior; íntima, lejana y anterior: la rosa es el recuerdo de otros tiempos, el recuerdo que registra la palabra. La palabra conserva y convierte los restos del sueño en textos; ausente y permanente a la vez esa "Unending Rose", por interminable e ilimitada, indefinida, la rosa eterna de un ciego que es, como Tiresias, el adivino del futuro y el que revela el pasado gracias a su ceguera; la gracia le concede parcial y anticipada una lucidez y una sombra, parecen una forma de la muerte que la eternidad conforma.

Soy ciego y nada sé, pero preveo
Que son más los caminos. Cada cosa
Es infinitas cosas. Eres...
.....

Rosa profunda, ilimitada, íntima,
Que el Señor mostrará a mis ojos muertos.
("The Unendig Rose")

Es invisible porque es ciego pero su ceguera revela la invisibilidad del sueño, que no es real, la del arquetipo que

las palabras recuerden y registran, originado en aquel espacio de otra especie, en aquel tiempo entero o eterno, donde la sucesión consecutiva o el orden lógico ya no cuentan porque allí el tiempo no pasa, es una permanencia que asegura la multiplicación del texto en las imprevisibles e innumerables variaciones que cada realización (de cada lector, de cada lectura) le reservan. Por la palabra se revela o se evoca el arquetipo que es la rosa:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa
En las letras de *rosa* está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.
(*El otro, el mismo*: "El Golem")

La palabra es arquetipo no sólo de la rosa sino del río que cambia y fluye como el tiempo, con el tiempo; la imagen es conocida pero Borges dice que "sólo perduran en el tiempo las cosas / Que no fueron del tiempo" (*La rosa profunda*: "Quince monedas, Eternidades"). Ni los desvanecimientos de las cosas que nombra ni los desbordes del río la afectan: la palabra permanece en el tiempo aunque le pertenezca. Borges cita: "Oh tiempo, tus pirámides" (*Ficciones*: "La Biblioteca de Babel") y en otro texto "Oh tiempo tus efímeras pirámides" (*El otro, el mismo*: "Del infierno y el cielo").

Creyendo que la muerte será otra vida, los egipcios preservan la muerte en el tiempo de las pirámides que duran un día cada día todos los días, efímera y constante. Cerca de allí Woody Allen ubica su "milagro de las rosas". El film se llama *La Rosa Púrpura del Cairo* y cuenta que, ante el asombro de turistas, arqueólogos, exploradores y espectadores, en el interior de las pirámides —donde los faraones sobreviven o sobremueren espléndidamente— las rosas pintadas en los muros se multiplican y florecen en rosas reales, por todas partes. Es ese el tema de una película vieja, en blanco y negro que también se llama *La Rosa Púrpura del Cairo*, pero que existe sólo en el interior de esta película que es reciente y en colores, con un título que según dice Woody Allen es el

título de una oscura melodía de dixieland, recordando una época en la que veía dos o tres películas diarias, cuando el cine era verdaderamente un paraíso.

El ejemplo de la multiplicación cinematográfica no puede ser extraño a un arte de *reproducciones*, de *copias* que no se diferencian del original, como es el cine. En "Historia de la Eternidad" (*Historia de la Eternidad*, 1936) Borges decía: "No basta con (...) el perspicuo cinematógrafo, meras imágenes de imágenes, ídolos de otros ídolos." Tal vez él también considere el cine como una de las variantes contemporáneas que actualiza el mito ancestral de la caverna, donde a oscuras y a tientas, el hombre se deja deslumbrar entre lo que cree verdades sólo porque las ve con sus propios ojos aunque le conste que las advierta bajo luces de apariencias, frente a una pantalla que le permite ver, una pantalla que le impide ver, solo en la sombra entre otras sombras.

En *La Rosa Púrpura del Cairo* son tantas las coincidencias —no sólo nominales— que el espectador del film, cualquier espectador, no se sorprende de que el espectador *en* el film, quien contradictoriamente se llama "Cecilia", tenga el nombre de una santa ciega, la santa patrona de la música implicando una ceguera (*caecitas* es ceguera en latín) que de hecho afecta a tantos poetas pero, en principio, a pocos espectadores. Tampoco se sorprende de que Cecilia ingrese al film en el film tanto como el personaje del film lo abandone para ir a su encuentro y darse la mano o un beso. (Bela Balasz había analizado el cine como un arte nuevo capaz de presentar un cuadro donde aparece pintado un camino por el que ingresa el pintor que ha pintado el cuadro donde aparece pintado un camino por el que ingresa el pintor que ha pintado un cuadro...)

Fascinada por el personaje del film, el arqueólogo Tom Baxter, Cecilia se deja arrebatar por ese mundo alucinante pero trae de ahí, de más allá de la pantalla, un ukelele, la guitarrita que retiene como una prenda de amor, como una flor que en la cita le entrega su amante, mientras desde su asiento —ya al final de la película—

mira otra vez embelesada a Fred Astaire y Ginger Rogers, cantando "I am in Heaven" (Estoy en el Paraíso) mientras bailan "cheek to cheek", mejilla a mejilla, o mejor: cara a cara, como se verá a Dios según Pablo en el Paraíso, al que también Cecilia había accedido por el encanto lúcido-lúdico del cine cuando sabe consumar dialécticamente lo real y lo irreal, el *sueño de verdad*.

Como el poema de Caedmon, el palacio de Kubla Khan, el poema de Coleridge, su flor y otras flores, Cecilia se trae algo del más allá donde no permanece pero del que por lo menos retiene un recuerdo, conserva un *souvenir*, en francés, un *token*, sería en inglés, una palabra particularmente significativa ya que, además de significar souvenir o recuerdo, significa un *password* (en inglés) un *mot de passe* (en francés), el salvoconducto que habilita el paso hacia zonas prohibidas o trapasa las fronteras entre espacios y planos diferentes y, sobre todo porque *token* es el término que impuso Ch. S. Peirce en la teoría semiótica para designar, neoplatónicamente, ese signo (sinsigno, en su frondosa terminología) que, utilizado en su particularidad recuerda un *tipo* (*type* o legisigno).

A diferencia del signo de Saussure, el token de Peirce es un signo que presenta una *evidencia*,"in token of", un símbolo que hace visible, pone a la vista algo que está ahí y, al mismo tiempo, y sin descartar esa presencia objetiva, que hace patente, es el signo de *otra cosa*, el vestigio o la huella de algo que existió y sigue existiendo por la representación del token, algo que se presenta como un recuerdo, un regalo, un presente, ofrecido a alguien que está por partir. El *Oxford English Dictionary* registra dieciséis acepciones que se entraman en una significación común: cada signo registra dos recuerdos, recuerda dos registros.

Como Jules Laforgue, como Borges, Woody Allen es especialmente ágil para realizar esos movimientos y atravesar fronteras narrativas; hay varios nombres retóricos para denominar tales transgresiones que suelen aparecer en sus narraciones cinematográficas y literarias. En su cuento "Seduje a Mme. Bovary por 20 dólares", el prota-

gonista es un profesor de literatura francesa en la Univesidad de Stanford y él también, fascinado por la heroína de Flaubert, se vale de sus estrategias de lector profesional y perfectamente interiorizado de las más agudas y más actuales teorías de la lectura y la interpretación, se las ingenia para aparecer repentinamente en el dormitorio de los Bovary en Yonville, tanto como para traerse a Emma a Manhattan, ahí donde Woody Allen y sus personajes caminando con sus amigos suele citar a Borges y sus textos; citas reales e intrusiones extrañas que Macedonio no hubiera desaprobado pero él sólo conocía a la Emma de Flaubert quien cree ser una copia de la realidad, es decir, *no sueña* con ser real: es lo que Macedonio le reprocha.

Hay rosas pintadas y rosas filmadas que se representan y reproducen por todas partes: "¿POR QUÉ? ¿Por qué?" se pregunta Jules Laforgue, es ése el verso final de su poema "Complainte des complaintes" donde también se pregunta "¿por qué agotarse cultivando rosas pintadas?" ("Maintenant, pour-quoi ces complaintes? (...) Sot tabernacle où je m'éreinte / A cultiver des roses peintes?"). Las dos preguntas "¿Por qué? ¿Por qué?" son una sola pregunta, repetida: la primera toda en mayúsculas, la segunda, menos universal y arquetípica, se parecen tipográficamente a las rosas pintadas en el interior de las pirámides de Woody Allen o esas pirámides que Salomón no menciona pero seguramente divisaría al cantar su amor por la Sulamita en el *Cantar de los Cantares*, aunque los cantares de Laforgue sean *Complaintes* (canciones que son lamentos): el "lamento de los lamentos" remite a los versos de Salomón y a esa repetición gramaticalizada que se utiliza en hebreo para expresar el superlativo, una forma que su cantar consagra y —a diferencia de nuestro superlativo— adjetivo o adverbio que expresa el grado superior de una cualidad —una cualidad puede presentar grados lógicamente— expresa el grado superior de un sustantivo (el nombre de una cosa o entidad), procurando por duplicación y enaltecimiento alcanzar la forma suprema, el arquetipo, la Idea ideal, más allá de la variedad y diferencias particulares.

La primera vez que Borges dedica un poema a una ro-

sa (*Fervor de Buenos Aires*), se vale precisamente de ese procedimiento:

La rosa que siempre está sola,
La que es la rosa de las rosas,
La joven flor platónica,

revivía ya entonces, el mito griego de la ceguera-visión (*a blind seer*, tal vez le haya dicho alguien), anticipando su propia ceguera aunque desplazada a la flor, varias veces simbólica, un arquetipo que es la sombra de las cosas que vendrán: "la ardiente y ciega rosa que no canto", que precede a todas las rosas inalcanzables, invisibles, la Rosa Profunda a la que dedica todo el libro, si bien basta la palabra *rosa* para que estén todas las rosas, la única flor de un Jardín que seguramente Borges está contemplando ahora cuando no sólo sus ojos están muertos, para dejarnos su texto entre las manos, un texto que repetimos diferente, porque para Borges "conservar y crear, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo".

Contaba Borges que "Un comentador del *Gulshan I Raz* dice: 'Ya no percibiré el universo y percibiré el zahir'. Según la doctrina idealista —prosiguen— los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una y de un sueño muy complejo a un sueño muy simple (...). Dice que quien ha visto el zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asrar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del velo" y es la afirmación que repite al final de su cuento "El Zahir" (*El Aleph*).

La rosa de las rosas no es una intuición simple (como decía Croce del arte) sino la intuición de una intuición, tanto que revela *La Rosa Profunda*, la imagen personal y un arquetipo, la (*id*)*entidad* artística: como la palabra, acumula la doble visión de lo más particular (la imagen del poeta) y lo más universal (no me atrevo a decir "doblemente universal": aunque distingo el concepto que corresponde a todos los objetos y a todos los individuos), virtudes y virtualidades de una flor que no deja de perturbarlo ni en sueños ni en desvelos:

Me alcanza desde ayeres de mito y de neblina;
La imagen detestada perdura en la retina,
E infama la vigilia como infamó la sombra.
¿Por qué brota de mí cuando el cuerpo reposa
Y el alma queda sola, esta insensata rosa?

El poema, no está completo, es de *La Rosa Profunda* y se titula "Efialtes" que es el nombre propio del demonio que inspira la pesadilla pero que, además, significa en griego, comúnmente, "pesadilla". Por el título, Borges repite ejemplarmente, en un nombre, la dualidad de lo particular y lo universal, ya que como dice el primer verso: "En el fondo de los sueños están los sueños".

Estoy tratando de reunir en este "Milagro de las rosas" algunas observaciones dispersas que, a partir de varias lecturas de Borges, denominara *El ultrarrealismo de Borges*, cuando me interesaba indagar en su obra ese fondo de realidad, una realidad que está Más Allá, ultramundana o ultraterrena, más allá del espacio y del tiempo, anterior y permanente: Paraíso o Gan-Eden, Topos Uranos pagano o quizás menos trascendente, apenas "del otro lado de la muerte" como dijo Borges y a propósito de otro poeta, E. A. Poe ("E. A. Poe", *El otro, el mismo*), seguramente más allá de las circunstancias que son eventuales, un *realismo* en el sentido más antiguo del término, una referencia a la realidad de las Ideas, de la que los seres individuales, las meras cosas (como pasó a denominarse vagamente las formas de una realidad que ya nadie se atrevería a no poner entre comillas), son sus variantes evanescentes, vanas y fugaces.

Por *Ultrarrealismo* intentaba además, hacer referencia ambivalentemente, a la superación de las limitaciones del *ultraísmo*, de la primera época de Borges, sin desconocerlo, es decir, intentar una superación entendida como la *Aufhebung* (de Hegel, Heidegger o los desconstruccionistas), una superación que releva en sus dos sentidos contradictorios: que destaca y deroga ese período ultraísta que significa sobre todo históricamente en la obra de Borges, y uso el término en el sentido que él le daría: "histórico" en tanto que circunstancial, limitado y transitorio.

Por *Ultrarrealismo* quería aludir, finalmente, a lo contrario a la historia —si la historia admite la contrariedad— una realidad exagerada, tenaz, a ultranza, que permaneciera la misma y eterna a pesar de o gracias a las tantas variantes que le inflige el *realismo*: neorrealismo, surrealismo, hiper, foto, mágico, objetivo, socialista y hasta monárquico y absolutista, esas variantes evanescentes que, como las rosas, incesantemente, se convierten en otras rosas (*Los conjurados*: "Nubes I"). Tantas variantes históricas y teóricas (la casuística de Roman Jakobson) que el concepto más que aludir a la representación imitativa de la realidad parece cuestionarla. Denuncia por esa misma variedad y vastedad los abusos y la inutilidad de una concepción que no se opone a la escalada de la transparencia arriesgando, con la obsesión fidelista o la precisión tecnológica (las perfecciones cartográficas paradigmáticas "Del rigor en las ciencias"), la penetración doble de la reflexión: un sujeto penetrante, un objeto penetrado, arriesgando también la ilusión que es requisito del arte, entendiendo por verdad sólo lo que es actual e inmediato, lo cotidiano y más efímero, desconociendo todos los tiempos, desconociendo la trama que no es el argumento sino la textura, el texto, la tela, el telón, el velo que teje la ilusión y que la obra revela.

Lo dice Borges y "Lo ha soñado William Shakespeare
Eterna como el acto de la carne"
(*La moneda de hierro*, "Los ecos")

como el amor, es la muerte por la espada que se encarna en Hamlet —el rey, el príncipe— como el Verbo Divino se encarna en las entrañas de la Virgen para dar la Vida. Hace poco Borges decía: "Tal vez en la tiniebla hubo una espada / Acaso hubo una rosa" (*Los conjurados*, "Piedras y Chile"); entre las armas y las letras —lo decía Cervantes y no fue el primero— está la rosa encarnada, no es de un color sino la que recupera el Verbo para dar prueba de un sueño, el arquetipo, en la eternidad, que ya es la Realidad permanente de Borges.

INDICE DE OBRAS CONSULTADAS

Adorno, Th. W., trad. fr.: *Dialectique Négative. Critique de la Politique*. Payot. Postface Hans-Günter Holl. París, 1978.

Antiguo Testamento. Trad. Fr.: Gallimard. La Pléiade. Intr. Edouard Dhorme.

Aristóteles," Poética". En *Obras*. Trad. esp.: Aguilar. Estudio Preliminar Francisco de P. Samaranch. Madrid, 1964.

Austin, J. L., *How to do things with words*. Prefacio J. O. Urmson. Oxford Paperbacks. Oxford, 1971.

Bajtín, Mijail. Trad. fr.: *Esthétique et Théorie du Roman*. Gallimard. Intr. Michel Aucouturier. París, 1978.

Barba, Eugenio, *Anatomía del Actor. Un dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale. Bouffonneries*, Contrastes. Cazilhac, Francia, 1985.

_____, "El teatro de Eugenio Barba" *Maldoror* Nº 22. Montevideo, abril 1986.

Barth, John, *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*. A Perigee Book. New York, 1984.

Barthes, Roland, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*. Seuil. París, 1972.

_____, *Le Plaisir du Texte*. Seuil. París, 1973.

_____, "Une idée de recherche", en *Recherche de Proust*. Seuil. Points. París, 1980.

_____, *Le Grain de la Voix*. Seuil. París, 1981.

_____, *Le Bruissement de la Langue*. Seuil. París, 1984.

_____, *L'Aventure Sémiologique*. Seuil. París, 1985.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*. Hachette. Coll. du Flambeau. Intr. de André Ferran. París, 1951.

Baudrillard, Jean, *Les Stratégies Fatales*. Grasset. Figures. París, 1983.

Benjamin, Walter, Trad. fr.: *Poésie et Revolution*. Denoel. Intr. Maurice de Gandillac. París, 1971.

Blanchot, Maurice, *Le Pas Au-Delá*. Gallimard. París, 1973.

_____, *L'Ecriture du Désastre*. Gallimard. París, 1980.

_____, Trad. esp.: *El libro que vendrá*. Monte Avila. Caracas, 1969.

Bloch, Ernst, trad. fr.: *La Philosophie de la Renaissance*. Payot. París, 1974.

Block de Behar, Lisa, *Una Retórica del Silencio. Funciones del Lector y Procedimientos de la Lectura Literaria*. Siglo XXI Editores. México, 1984.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press. Nueva York, 1973.

_____, *A Map of Misreading*. Oxford University Press. Oxford, 1975.

_____, *The Breaking of the Vessels*. University of Chicago Press. EE. UU., 1982.

Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*. Proa. Buenos Aires, 1925.

_____, *El Tamaño de mi Esperanza*. Proa. Buenos Aires, 1926.

_____, *El Idioma de los Argentinos*. Gleizer, Ed. Buenos Aires, 1928.

_____, *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*. Sur. Buenos Aires, 1942.

_____, *Obras Completas*. Emecé, Editores. Buenos Aires, 1974.

_____, *Obra Poética*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1977.

_____, *Siete Noches*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980.

_____, *Borges Oral*. Bruguera. Barcelona, 1982.

_____, *La Cifra*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1981.

_____, *Los Conjurados*. Alianza. Madrid, 1985.

Browne, Thomas, *Religio Medici and Other Writings*. L. C. Martin, Oxford, 1964.

Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*. University of California. California, 1973.

Campenhausen, Hans von, *Les Peres Grecs*. Ed. de l'Orante. París, 1963.

Campos, Haroldo de, *A Arte no Horizonte do Provavel*. Perspectiva. San Pablo, 4ª ed., 1977.

_____, "Más Allá del Principio de la Nostalgia", en *Diseminario; La Desconstrucción; Otro Descubrimiento de América*. Intr.: L. Block de Behar. XYS. Montevideo, 1987.

Colie, Rosalie L., *Paradoxia Epidemica*. Arcon Books. Connecticut, 1976.

Compagnon, Antoine, *La troisième République des Lettres*. Seuil. París, 1983.

Con Davis, Robert and Schleifer Ronald, *Rhetoric and Form; Deconstruction at Yale*. Oklahoma University Press. Oklahoma, 1985.

Coseriu, Eugenio, *El Hombre y su Lenguaje*. Gredos. Madrid, 1977.

_____, *Problemas de Semántica Estructural*. Gredos. Madrid, 1977.

Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*. Cornell University Press. Ithaca, 1981.

_____, *On Deconstruction; Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1983.

Croce, Benedetto, *La Storia Come Pensiero e Come Azione*. Laterza. Bari, 1938.

Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Sansoni Edit. Intr. de Atilio Momigliano. Florencia, 1975.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*. Ed. de Minuit. París, 1967.

_____, *L'Ecriture et la Difference*. Seuil. París, 1967.

_____, *La Dissemination*, Seuil, París, 1972.

_____, *Marges - De la Philosophie*. Ed. de Minuit. París, 1972.

_____, *Positions*. Ed. de Minuit. París, 1971.

_____, *La Carte Postale*. Flammarion. París, 1980.

_____, *The Ear of the Other*. Schoken Books. Nueva York, 1985.

_____, *D'un Ton Apocalyptique adopté Naguère en Philosophie*. Galilée. París, 1983.

_____, *Mémoires, For Paul de Man*. Columbia University Press. Nueva York, 1986.

_____, *Shibboleth, Pour Paul Celan*. Galilée. París, 1986.

Benjamin, Walter, Trad. fr.: *Poésie et Revolution*. Denoel. Intr. Maurice de Gandillac. París, 1971.

Blanchot, Maurice, *Le Pas Au-Delá*. Gallimard. París, 1973.

_____, *L'Ecriture du Désastre*. Gallimard. París, 1980.

_____, Trad. esp.: *El libro que vendrá*. Monte Avila. Caracas, 1969.

Bloch, Ernst, trad. fr.: *La Philosophie de la Renaissance*. Payot. París, 1974.

Block de Behar, Lisa, *Una Retórica del Silencio. Funciones del Lector y Procedimientos de la Lectura Literaria*. Siglo XXI Editores. México, 1984.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press. Nueva York, 1973.

_____, *A Map of Misreading*. Oxford University Press. Oxford, 1975.

_____, *The Breaking of the Vessels*. University of Chicago Press. EE. UU., 1982.

Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*. Proa. Buenos Aires, 1925.

_____, *El Tamaño de mi Esperanza*. Proa. Buenos Aires, 1926.

_____, *El Idioma de los Argentinos*. Gleizer, Ed. Buenos Aires, 1928.

_____, *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*. Sur. Buenos Aires, 1942.

_____, *Obras Completas*. Emecé, Editores. Buenos Aires, 1974.

_____, *Obra Poética*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1977.

_____, *Siete Noches*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980.

_____, *Borges Oral*. Bruguera. Barcelona, 1982.

_____, *La Cifra*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1981.

_____, *Los Conjurados*. Alianza. Madrid, 1985.

Browne, Thomas, *Religio Medici and Other Writings*. L. C. Martin, Oxford, 1964.

Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*. University of California. California, 1973.

Campenhausen, Hans von, *Les Peres Grecs*. Ed. de l'Orante. París, 1963.

Campos, Haroldo de, *A Arte no Horizonte do Provavel*. Perspectiva. San Pablo, 4º ed., 1977.

_____, "Más Allá del Principio de la Nostalgia", en *Diseminario; La Desconstrucción; Otro Descubrimiento de América*. Intr.: L. Block de Behar. XYS. Montevideo, 1987.

Colie, Rosalie L., *Paradoxia Epidemica*. Arcon Books. Connecticut, 1976.

Compagnon, Antoine, *La troisième République des Lettres*. Seuil. París, 1983.

Con Davis, Robert and Schleifer Ronald, *Rhetoric and Form; Deconstruction at Yale*. Oklahoma University Press. Oklahoma, 1985.

Coseriu, Eugenio, *El Hombre y su Lenguaje*. Gredos. Madrid, 1977.

_____, *Problemas de Semántica Estructural*. Gredos. Madrid, 1977.

Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*. Cornell University Press. Ithaca, 1981.

_____, *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1983.

Croce, Benedetto, *La Storia Come Pensiero e Come Azione*. Laterza. Bari, 1938.

Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Sansoni Edit. Intr. de Atilio Momigliano. Florencia, 1975.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*. Ed. de Minuit. París, 1967.

_____, *L'Ecriture et la Difference*. Seuil. París, 1967.

_____, *La Dissemination*, Seuil, París, 1972.

_____, *Marges - De la Philosophie*. Ed. de Minuit. París, 1972.

_____, *Positions*. Ed. de Minuit. París, 1971.

_____, *La Carte Postale*. Flammarion. París, 1980.

_____, *The Ear of the Other*. Schoken Books. Nueva York, 1985.

_____, *D'un Ton Apocalyptique adopté Naguère en Philosophie*. Galilée. París, 1983.

_____, *Mémoires, For Paul de Man*. Columbia University Press. Nueva York, 1986.

_____, *Shibboleth, Pour Paul Celan*. Galilée. París, 1986.

_____, *Parages*. Galilée. París, 1986.

Dragonetti, Roger, *La vie de la Lettre au Moyen Age*. Seuil. París 1980.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas Dire*. Herman. París, 1972.

_____, *Le Dire et le Dit*. Ed. de Minuit. París, 1984.

Eco, Umberto, trad. esp.: *La Poética de la Obra Abierta*. Seix Barral. Barcelona, 1961.

_____, *Trattato di Semiotica Generale*. Casa Editrice Bompiani. Milán, 1975.

_____, *Lector in Fabula*. Bompiani. Milán, 1979.

_____, *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press. Bloomington, 1984.

Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press, Massachussets, 19"0.

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pecuchet*. Gallimard, Le Livre de Poche. París, 1959.

Foucault, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*. Gallimard. París, 1975.

Gadamer, Hans Georg, trad. fr.: *Vérité et Méthode*. Seuil. París, 1976.

Genette, Gérard, *Figures III*. Seuil. París, 1972.

_____, *Palimpsestes*. Seuil. París, 1982.

_____, *Seuils*. Seuil. París, 1987.

Guggenheim, Michel, *Lecture Juive de La Bible*. Gallimard. Idées. París, 1982.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*. Ed. Fama. Barcelona, 1950.

Habermas, Jürgen, *Philosophical-Political Profiles*. The Mit Press. Mass., 1985.

Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness; The Study of Literature Today*. Yale Univ. Press. New Haven, 1980.

_____, *Saving the Text*. Johns Hopkins Univ. Press. Baltimore, 1982.

_____, *Midrash and Literature*. Yale Univ. Press. New Haven, 1986.

Heiddegger, Martin, trad. esp.: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura. México, 1973.

_____, trad. fr.: *La "Phénoménologie de l'Esprit" de Hegel*. Gallimard. París, 1984.

Husserl, Edmond, trad. fr.: *Les Méditations Cartésiennes*. París, 1936.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading*. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1978.

Jabes, Edmond, *Ça Suit son Cours*. Fata Morgana. París, 1975.

_____, *Le Parcours*. Gallimard. París, 1985.

Johnson, Barbara, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Johns Hopkins Univ. Press. Baltimore, 1982.

Jung, C. G., *Mysterium Conjunctionis; An Inquiry into the Separation and Hypothesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Pantheon Books, Bollingen Series. New York, 1966.

Jakobson, Roman, trad. fr.: *Essais de Lingüistique Générale*. Ed. de Minuit. París, 1934.

_____, *Questions de Poétique*. Seuil. París, 1973.

Jauss, Hans Robert, trad. fr.: *Pour une Esthétique de la Réception*. Gallimard. París, 1978.

Laforgue, Jules, *Les Complaintes. Oeuvres Completes*. Slatkine Reprints. Ginebra, 1979.

_____, "Le miracles des roses", en *Moralités Légendaires*. Slatkine Reprints. Ginebra, 1979.

Lévi-Strauss, Claude, *L'Identité*. Presses Universitaires de France. París, 1977.

Lugones, Leopoldo, *El Tamaño del Espacio; Ensayo de Psicología Matemática*. El Ateneo. Buenos Aires, 1921.

_____, *Lunario Sentimental. Obras Poéticas Completas*. Aguilar, Madrid, 1949.

Lyotard, J. François, *La Condition Postmoderne*. Ed. de Minuit. París, 1979.

_____, *Le Différend*. Ed. de Minuit. París, 1983.

_____, *Tombeau de l'Intellectuel et Autres Papiers*. Galilée. París, 1984.

Man, Paul de, *Allegories of Reading*. Yale University Press. New Haven, 1979.

_____, *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Univ. of Minnessota Press. Intr. Wlad Godzich. Minneapolis, 1983.

Metz, Christian, *La Signification au Cinéma*. Klincksieck. París, 1975.

_____, *Le Signifiant Imaginaire*. Christian Bourgois. París, 1984.

Miller, J. Hillis, "The Critic as a Ghost", en *Deconstruction and Criticism*. The Seabury Press. Nueva York, 1979.

_____, *The Linguistic Moment*. Princeton Univ. Press. New Jersey, 1985.

_____, *The Ethics of Reading*. Oklahoma Univ. Press. Oklahoma, 1987.

_____, "Sobre la Figura en la Muerte y la Brújula. Red Scharlach Hermeneuta", en *Diseminario, La Desconstrucción: Otro Descubrimiento de América*. Intr. L. Block de Behar. Montevideo, 1987.

Nicolas de Cusa, *De la Docta Ignorantia*. Ed. de la Maisnie. París, 1979.

Nietzsche, Friedrich, trad. fr.: *La Genealogie de la Moral*. Gallimard. París, 1964.

Paoli, Roberto, *Percorsi di Significato*. Casa Editrice D'Anna. Florencia, 1977.

Nuevo Testamento. Trad. fr.: Gallimard. La Pléiade. Intr. Edouard Dhorme. París, 1971.

Paz, Octavio, *Pasión Crítica*. Seix Barral, Barcelona, 1985.

_____, *Corriente Alterna*. Siglo XXI Editores. México, 1967.

Pereda Valdés, Ildefonso, *La Antología de la Poesía Moderna Uruguaya*. El Ateneo. Palabras finales por Jorge Luis Borges. Buenos Aires, 1927.

Peirce, Charles S., *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*. Dover Publications. Nueva York, 1958.

Platón, *Diálogos*. Trad. esp.: Gredos. introd. Emilio Lledó Iñigo. Madrid, 1981.

Proust, Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu*. Gallimard. La Pléiade. París, 1954.

Rama, Angel, *La Generación Crítica*. Arca, Montevideo, 1972.

Real de Azúa, Carlos, *Antología del Ensayo Uruguayo*. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, 1964.

Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura Uruguaya del Medio Siglo*. Alfa. Montevideo, 1966.

_____, *Mundo Nuevo*. Nº 1. París, 1966.

_____, *José Enrique Rodó*. Aguilar. Madrid, 1967.

_____, *Jorge Luis Borges, A Literary Biography*. Dutton. Nueva York, 1978.

_____, *Noticias Secretas y Públicas de América*. Tusquets. Barcelona, 1985.

Said, Edward W., *The World, the Text and the Critic*. Harvard Univ. Press. Cambridge, Massachussetts, 1983.

Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la Littérature*. Gallimard, Idées. París, 1948.

_____, *Les Mots*. Gallimard. París, 1964.

Scholem, Gershom, trad. fr.: *La Kabbale*. Payot. París, 1975.

Schopenhauer, Arthur, trad. ingl.: *The World as Will and Representation*. Dover Public. Nueva York, 1969.

Sebeok, Thomas A., *The Sign and its Masters*. Univ. of Texas Press. Texas, 1979.

_____, *The Play of Musement*. Indiana Univ. Press. Bloomington. Indiana, 1981.

Steiner, Georges, *After Babel. Aspects on Language and Translation*. Oxford Univ. Press. Oxford, 1975.

Stoppard, Tom, *The Real Thing*. Faber & Faber. Londres, 1982.

Ullmann, Stephen, *The Principles of Semantics*. Basil Blackwell. Oxford, 1959.

Verani, Hugo, *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*. Bulzoni Edit.. Roma, 1986.

Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils Cru a Leurs Mythes?* Seuil. París, 1983.

Wilde, Oscar, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. University of Chicago Press. Introd. de Richard Ellmann. Chicago, 1982.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Rotledge and Kegan Paul. Intr. de Bertrand Russell. Ed. bilingüe. Londres, 1963.

_____, trad. esp.: *Cuaderno Azul y Marrón*. Ed. Tecnos. Madrid, 1976.

Al margen de Borges, de Lisa Block de Behar, se terminó de imprimir durante setiembre de 1987 en los talleres gráficos *Segunda edición*, Fructuoso Rivera 1066, Buenos Aires, R. Argentina. La composición y el armado son de *Hur*, Juan B. Justo 3167, Buenos Aires, Argentina. La corrección estuvo a cargo de la autora.